طلبائے آرٹس و کامرس کالج جامعہ عثمانیہ کا علمی و ادبی ترجمان

آٹھویں خصوصی اشاعت

دکنی ادب نمبر

نگران

پروفیسر عبدالقادر (پرنسپل)
ڈاکٹر مسعود حسین خان (صدر شعبۂ اردو)

۳۶ واں سال
۶۵ واں شمارہ

مدیر اعلیٰ

سید مصطفیٰ کمال ایم۔ اے ابتدائی

۱۹۶۳ء
۱۹۶۴ء

مجلس ادارت

سید مصطفیٰ کمال ایم۔ اے، ابتدائی
اشرف رفیع ایم۔ اے، ابتدائی
محمد ضیاء الدین صابر بی۔ اے، آخری

ترتیب

کتابت:- محمد عبدالسلام خوشنویس
سرورق:- سعید بن محمد آرٹسٹ
طباعت:- نیشنل فائن پرنٹنگ پریس
طباعت ٹائٹل:- انتخاب پریس

بلاک ٹائیٹل:
"ڈان"
بلاک تصاویر:
"وینس"

انتخابِ جدید دکنی شاعری

زیرِ اہتمامؔ

سید مصطفےٰ کمالؔ

ایم اے ابتدائی

برائے یونی ورسٹی کالج آف آرٹس اینڈ کامرس، جامعہ عثمانیہ

اِبتدائیہ

اُردو کے آغاز و ارتقا کا راست تعلق ہندوستان کے بدلتے ہوئے سیاسی حالات سے رہا ہے۔ ملک کے بعض قائدین اُردو والوں کو لمحاتی خوشی اور مسرت بخشنے اور ان کے آنسو پونچھنے کے لیے آئے دن یہ کہا کرتے ہیں کہ سرمایہ دار زبان (Rich Language) حکومت کی سرپرستی اور اعانت کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اُردو کی ابتدا ایک وقتی ضرورت کے تحت ہوئی لیکن اس کے ارتقا کی پُوری تاریخ ہندوستان کی سیاسی تبدیلیوں اور سیاست کے زیرِ اثر لسانی دھاروں سے تعلق و توازن رکھتی ہے۔ ان سیاسی دھاروں نے جہاں طوائف الملوکی کو "مرکزیت" عطا کی وہیں ایک مشترک زبان کو بھی جنم دیا۔ اس مشترک زبان کو سب سے پہلے 'دکن' نے پروان چڑھایا۔ اس طرح دکن میں اُردو کی عمر شمال سے بھی لگ بھگ دو سو سال زیادہ ہے۔ دکن والوں نے اس نوخیز بولی (جسے شمال والوں نے ناقابلِ اعتنا سمجھ کر صرف بول چال کے حُدود میں رکھا تھا) کو ضبطِ تحریر میں لایا۔ اور اُردو ادب کی اس طرح سرپرستی کی کہ سترھویں صدی میں شمالی ہند کی للچائی ہوئی نظریں اس پر پڑنے لگیں اور اس کی رعنائی اور دلکشی نے ان میں اس زبان سے دلچسپی لینے پر آمادہ کیا۔ اس طرح دکنی نے اُردو کا جامہ زیب تن کیا جو مُرصع کار تھا، خوبصورت تھا۔ لیکن دَورِ قدیم یا دکھنی کی سی فطری سادگی اور حُسن نہیں تھا۔ دکن والوں نے اُردو کو صحیح معنوں میں ہندوستانیت عطا کی تھی۔ شمال کی اُردو میں عرب و ایران کی روایات ضم ہو گئیں اور یہ دیسی زبان اپنے ہی ملک میں بدیسی ہو گئی۔

دکنی کے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات کا اعتدادِ زمانہ کی بے رحم دست و بُرد کے باوجود حیدرآباد کی لائبریریوں میں انبار ملتا ہے۔ دکنی ادب کے ان بیش بہا گنجینوں پر جو ہمارے اَسلاف کے کارناموں کا پتہ دیتی ہیں، اور اُردو کے آغاز و ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، محققین کی زیادہ توجہ کی ضرورت ہے۔ دکنیات سے متعلق مختلف موضوعات پر بہت کچھ کام ہو چکا ہے، لیکن اس سے زیادہ کام انجام دیا جانا ہے۔ اب تک کی اکثر تصانیف اور مضامین میں اس دور کے شعرا اور ادیبوں کا تعارف تعریفی و توصیفی انداز میں کیا گیا ہے، جس سے طلبائے اُردو کو زیادہ فائدہ نہیں پہونچتا۔

مجلہ عثمانیہ ۶۳-۱۹۶۲ء

دکنی ادب نمبر

تنقیدی مضامین خال خال ہی لکھے گئے ہیں۔

مجلّہ عثمانیہ ـــ پچھلے (۲۶) برس سے اپنی روایتی آن بان اور آب و تاب سے شائع ہوتا رہا ہے۔ اس دوران میں مجلّے کے سات خصوصی شمارے بھی شائع ہوئے۔ دکن کی اس مرکزی جامعہ کے اہم اور نمائندہ میگزین ہونے کے ناطے 'مجلّہ عثمانیہ' کا 'دکنی ادب نمبر' شائع کرنے کی ایک عرصے سے ضرورت محسوس کی جا رہی تھی۔ چنانچہ اس سال اس بات کا فیصلہ کیا گیا اور ایک مخصوص پلان اور ترتیب کے تحت مختلف ایسے عنوانات پر مضامین حاصل کئے گئے، جن سے دکنی زبان و ادب کے کئی ایک گوشوں اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔

دکنی ادب نمبر کے ابتدائی چار مضامین "دکنی زبان" اس کی خصوصیات اور لسانی مسائل پر محیط ہیں۔ جن کے ذریعہ دکنی زبان کے مختلف اہم اور نئے پہلو اور خصوصیات کو اُجاگر کیا گیا ہے اور نئی بحثیں چھیڑی گئی ہیں۔ دکنی کے تعلق سے جو عام غلط فہمیاں ہیں کہ اُردو کا کوئی رُوپ نہیں بلکہ منجملہ اور پراکرتوں کے یہ اِنڈو ایرین پراکرت تھی، جس کو جنوب میں فروغ ملا۔ (ایسا نقطۂ نظر رکھنے والے علماء میں نیاز فتحپوری اور سہیل بخاری جیسے اصحاب شامل ہیں) شاید اسی لئے شمالی جامعات میں اُردوئے قدیم یا دکنی ادب پڑھایا نہیں گیا اور شمال والے بڑی حد تک دکنی کی لطافت اور خوبیوں سے ناواقف رہے۔ زیر نظر شمارے کے پہلے مضمون میں اُردو کو ایک وسیع پس منظر میں بتانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس حقیقت پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ دکنی اور اُردوئے قدیم دو علٰحدہ علٰحدہ زبانیں نہیں ہیں۔

"دکن میں اُردو نثر کا آغاز و ارتقاء" میں وجہی تک کے نثری کارناموں کا جائزہ لیتے ہوئے اب تک اس عنوان کے تحت کئے گئے کام پر سرسری تبصرہ کیا گیا ہے۔ حضرت خواجہ بندہ نوازؒ سے منسوب کردہ مضامین سے شکوک و شبہات کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ فاضل مضمون نگار نے خواجہ بندہ نوازؒ کی بہ حیثیت اول نثر نگار اہمیت واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

"دکن میں تذکرہ نویسی" کے زیرِ عنوان مضمون میں دکن میں لکھے گئے تذکروں کا بیک نظر جائزہ لیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تذکرے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان تذکروں میں بعض ایسے شعرا کا ذکر ہے، جن کا حال شمالی تذکروں سے معلوم نہیں ہوتا۔

دکنی ادب کا مطالعہ ابھی تک اس طرح کیا گیا کہ وہ صرف بزمیہ ادب یا حسن و عشق کی داستانوں کے گرد گھومتا ہے۔ حقیقتاً دکنی ادب کا ورثہ بڑا گراں بہا اور عظیم ہے۔ "دکن میں ادبِ عالیہ کے نمونے" کے زیرِ عنوان مضمون میں اسی نقطۂ نظر کو پیش کیا گیا ہے۔

آج کل اُردو شاعری کی ابتدا اور ارتقا کی تاریخ پیش کرتے ہوئے اکثر دکنی شاعروں کو پیشِ نظر نہیں رکھا جاتا دکنی شاعری پر جو مضامین ملتے ہیں ان میں بھی دکنی شاعری کا صنف وار اور مکمل جائزہ بہت کم لیا گیا ہے۔ اس ضرورت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس نمبر میں دکنی شاعری کے اصناف غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رزمیہ اور رُباعی پر سیر حاصل مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ "دکن میں ریختی کا ارتقا" میں اس صنفِ سخن کے تدریجی ارتقا کا جائزہ لیتے ہوئے اس کے موجد و مخترع کے تعلق سے بحث کی گئی ہے۔

قدیم اور نامانوس الفاظ کی وجہ سے دکنی شاعروں کے کلام کو موزوں پڑھنا مشکل ہو جاتا ہے "آہنگِ شعر

اور دکنی تلفظ" میں اس تعلق سے بحث کی گئی ہے۔

مرہٹی کے کئی شعرا ایسے ہیں، جنھوں نے دکنی میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن ان میں بہت کم کو روشناس کرایا گیا ہے۔ اس شمارہ میں ایک مرہٹی شاعر کی دکنی مثنوی "سُدامہ چرتر" کے بعض حصے پیش ہیں۔

لوک گیت زبان کا سرمایہ ہوتے ہیں، جن کے ذریعہ قدیم کلچر اور زبان کی ابتدائی شکلوں سے واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ دکن کے گھرانوں میں آج بھی مختلف تقاریب کے موقع پر دکنی لوک گیت گائے جاتے ہیں، جنھیں یکجا کرنے اور محفوظ کرنے کی سخت ضرورت ہے۔ ابتدا میں ہمارا یہ خیال تھا کہ دکنی لوک گیت جمع کئے جا کر اس نمبر میں شائع کریں۔ اس سلسلہ میں کام کا آغاز بھی کر دیا گیا تھا لیکن وقت اور بجٹ کی کمی نے ہمیں اس ارادہ سے باز رکھا۔ اس عنوان پر اب تک لکھے گئے مضامین نہایت سرسری ہیں چنانچہ ایک سیر حاصل اور طویل مضمون، زیر نظر شمارہ میں شامل ہے۔ "دکنی گیت" کے زیر عنوان اس مضمون کے آخری دس صفحات میں صوفیا کے چند گیتوں سے بھی روشناس کرایا گیا ہے۔ اور اس سلسلہ میں سرسری تحقیق و نظر کی وجہ سے پیدا شدہ بعض غلط فہمیوں کا بھی ازالہ کیا گیا ہے۔

اِس نمبر میں جدید دکنی شعرا کے کلام کا انتخاب بھی شائع کیا گیا ہے۔ جدید دکنی دراصل وہ زبان ہے جو دکن کے گھرانوں میں بولی جاتی ہے اور اس کے شاعروں کا "باستثنائے چند" مقصد تفریح طبع نظر آتا ہے۔ اسلئے ان کی شاعری کو مزاحیہ شاعری کے زمرہ میں شامل کیا جانا چاہیئے۔ جدید دکنی کے نئے شعرا کے پاس ہمیں زبان کی یکسانیت بھی نہیں ملتی۔ ایک ہی شاعر ایک ہی لفظ کو ضرورتِ شعری اور مناسبت کے تحت مختلف طرح سے ادا کرجاتا ہے۔ جدید دکنی میں شعر و ادب کی زبان کے عدم تعین کی وجہ سے ان کی شاعری تصنع کا شکار ہوجاتی ہے۔

نمبر کے آخر میں دکنی مطبوعات اور دکنیات سے متعلق لکھے گئے مضامین کی فہرستیں شائع کی گئی ہیں۔ یہ فہرستیں مکمل تو نہیں کہی جاسکتیں، پھر بھی بڑی حد تک ضرورت کو پورا کرتی ہیں۔ ان فہرستوں کی تکمیل میں وقار خلیل صاحب نے ہماری بڑی مدد کی جس کے لئے ہم ان کے مشکور ہیں۔

مجلّہ عثمانیہ کے اس دکنی ادب نمبر کو پیش کرتے ہوئے میں انتہائی خوشی محسوس کرتا ہوں۔ مجھے اس بات کا شدید احساس ہے کہ اس شمارہ میں صرف ایک طالب علم کا مضمون شامل ہے، جس کی ذمہ داری خود طلبا پر بھی عاید ہوتی ہے۔ پھر بھی طلبا کا "یہ میگزین" طلبا کے لئے یقیناً مفید ثابت ہوگا۔ یہ نمبر قدرے تاخیر سے ضرور شائع ہو رہا ہے، لیکن ہماری یہ تاخیر روایتی تاخیر سے علحدہ ہے۔ مضمون نگاروں کو تحقیقی مضامین ضبط تحریر میں لانے کے لئے مناسب وقت دیا جانا ضروری تھا۔ پھر کتابت اور تصحیح کے کام کے لئے بھی بڑی باریک بینی درکار تھی۔ علاوہ ان تمام باتوں کے، جامعہ عثمانیہ میں گزشتہ بیس سال کے عرصہ میں اتنا ضخیم مجلّہ نہیں نکالا گیا۔ اس طرح ترتیب اور طباعت کا مرحلہ بھی وقت طلب تھا۔ اُمید کہ اس حقیقتِ حال کے جاننے کے بعد آپ اس تاخیر کو نظر انداز فرمائیں گے۔

میں ان تمام مضمون نگار حضرات کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جن کی نگارشات اس شمارہ کی زینت ہیں ——
جناب احمد علی صاحب مالک نیشنل فائن پرنٹنگ پریس اور محمد عبدالسلام صاحب خوشنویس کے پُرخلوص تعاون کا بھی بیحد مشکر گزار ہوں۔

مجلّہ کے اس شمارہ کو میں اپنے استاد محترم اور مجلّہ کے نگران ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی خدمت میں بصد ادب و احترام پیش کرتا ہوں، جن کی رہنمائی، ہدایات اور بیش قیمت مشورے مجھے قدم قدم پر حاصل رہے موصوف نے مجھے جس اعتماد اور بھروسہ کے قابل سمجھا اس کی وجہ سے مجھ میں اس ضخیم مجلّہ کی ذمّہ داریاں سنبھالنے کی جرأت پیدا ہوسکی۔ میں جناب سیّد محمّد صاحب، ڈاکٹر حفیظ قتیل، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ اور مولوی سیّد حمید صاحب شطّاری کا بھی مشکور ہوں جن کے مشورے مجھے ہمیشہ حاصل رہے۔

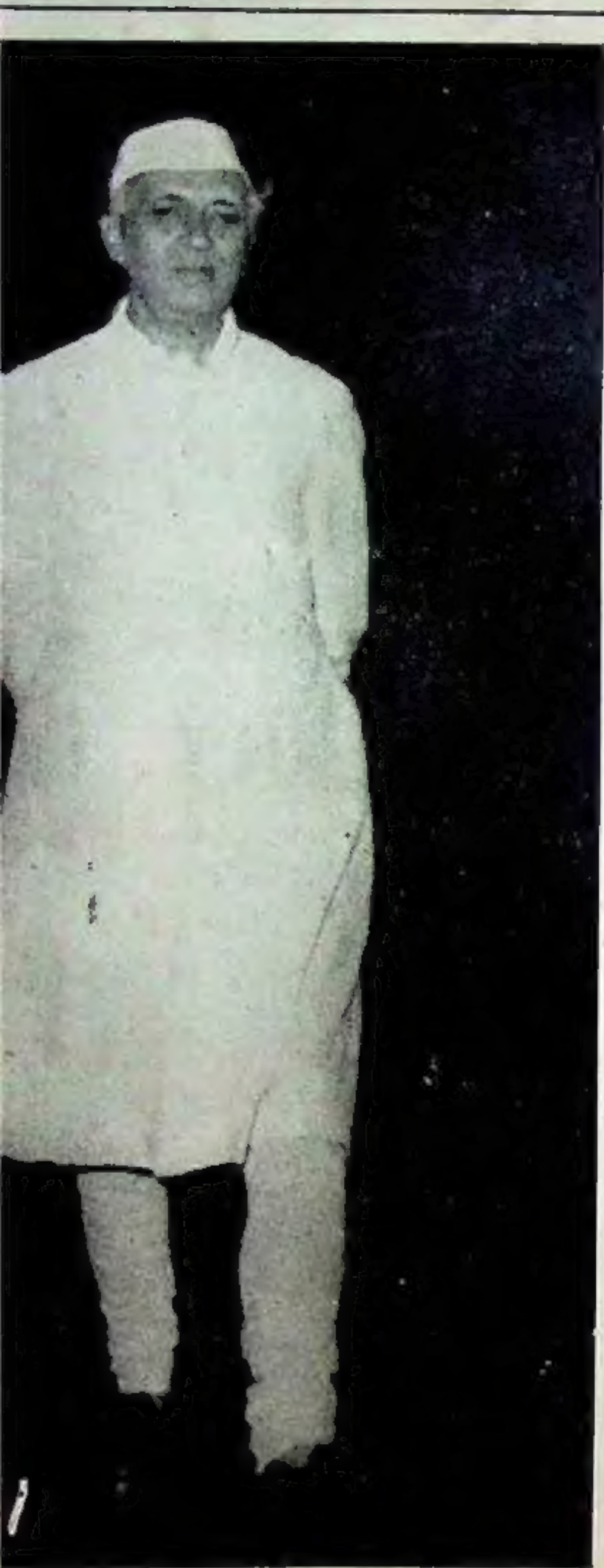
آخر میں، ہمارے شفیق پرنسپل پروفیسر عبدالقادر کی خدمت میں اظہار تشکّر پیش کرتا ہوں جن کی مجلّہ پر ہمیشہ نظر عنایت رہی اور طویل رخصت پر جانے تک بھی اپنی بے پایاں عنایات سے مجلّہ کو نوازتے رہے، جس کے بغیر اس نمبر کا شرمندۂ اشاعت ہونا مشکل تھا۔

مصطفیٰ کمال

چمن میں مشتِ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا

۲۷ مئی، ہندوستان کی تاریخ کا وہ روزِ سیاہ ہے جبکہ اس دھرتی کا لال "جواہر لال" کروڑہا عوام کے دلوں پر حکمرانی کرنے والا بے تاج کا بادشاہ اور ملک کا عظیم المرتبت قائد اس دارِ فانی سے کوچ کر گیا! جس نے بھی سُنا غم و اندوہ کی تصویر بن گیا، دل و دماغ معطل ہو گئے ـــــ یہ نہرو کی نہیں ہندوستان کی موت تھی اس لئے کہ ہندوستان نہرو سے عبارت تھا۔ اس کی آزادی کے لئے انہوں نے بڑی سے بڑی صعوبتوں کو برداشت کیا اور آزادی کے بعد جدید ہندوستان کے معمارِ اعظم بن گئے۔ غیر جانبداری، سیکولرازم اور نیشنلزم کی بنیادوں پر دنیا کی اس سب سے بڑی جمہوریت کی عمارت کھڑی کی۔ قومی یکجہتی، زرعی و صنعتی ترقی، اور ۴۴ کروڑ عوام کے معیارِ زندگی کو بلند کرنے میں اپنی ساری توانائیاں صرف کر دیں۔ انہوں نے دنیا کو امن کے راستے پر گامزن کیا۔ وہ پُر امن بقائے باہمی کے علمبردار تھے اور چاہتے تھے کہ سائنس اور ٹکنالوجی انسانیت کو نیست و نابود کرنے کا سبب نہ بنیں بلکہ تعمیر، ترقی اور خوشحالی کا ذریعہ بنیں۔ آج کی دُنیا میں امن اور شانتی کی قوتوں کیلئے جواہر لالؔ طاقت اور شکتی کا سرچشمہ اور روشن مینار تھے۔

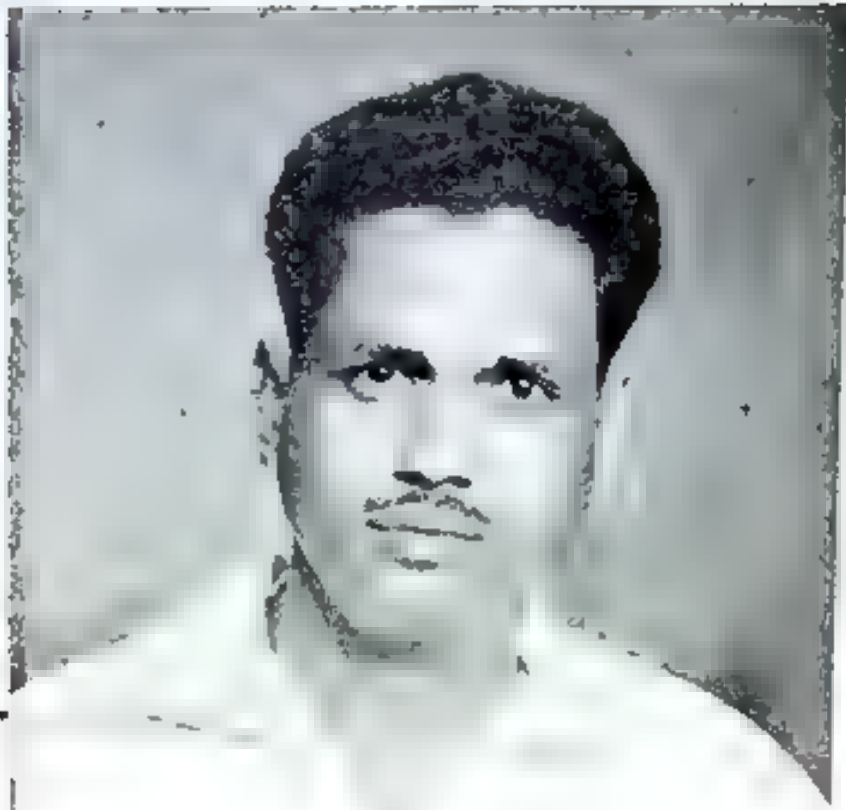
نہرو کی شخصیت قدیم و جدید دَور کے امتزاج کا عظیم نمونہ تھی۔ وہ مشرق کی رُوحانی عظمت، اعلیٰ اقدار، و تصورات کو مغرب کی نئی سائنس، فکر اور نئے رُجحانات سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے ـــ وہ حیدرآباد اور حیدرآبادی تہذیب کے دلدادہ تھے۔ جب کبھی حیدرآباد آتے یہاں کے خوشگوار موسم، فرقہ وارانہ اور لسانی یکجہتی و یگانگت کا بنظرِ استحسان تذکرہ کرتے۔ جامعہ عثمانیہ سے انہیں تعلقِ خاطر تھا اور اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ "میں چاہتا ہوں کہ یہ جامعہ، جس کی عظیم روایات ہیں، ترقی کرے۔" اس مقصد کے تحت وہ جامعہ عثمانیہ کو مرکز کے تحت لینا چاہتے تھے ـــ جواہر لال نہرو کو اپنی مادری زبان اُردو سے بڑی محبت تھی، لیکن ہندوستان میں اُردو کے موقف پر وہ مطمئن نہیں تھے۔ یو۔پی اور دوسری ریاستوں کو جہاں اُردو کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا رہا ہے، وہ ہمیشہ آندھرا کی تقلید کرنے کی تلقین کرتے۔

نہرو کی زندگی ملک اور ملک کے عوام سے بے پایاں اور انتھا محبت کا ایک قابلِ فخر و تقلید نمونہ تھی ہندوستان کی دھرتی سے انہیں عشق تھا، جس کی آزادی اور حفاظت و ترقی کے لئے وہ اپنا آخری قطرۂ خون بھی بہانے تیار رہتے۔ وہ اسی خاک سے اُٹھے اور اسی خاک میں رچ بس جانے اور گھُل مل جانے کی ایک عاشقانہ آرزو رکھتے تھے ؎ چمن میں مُشتِ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا۔

جواہر لال

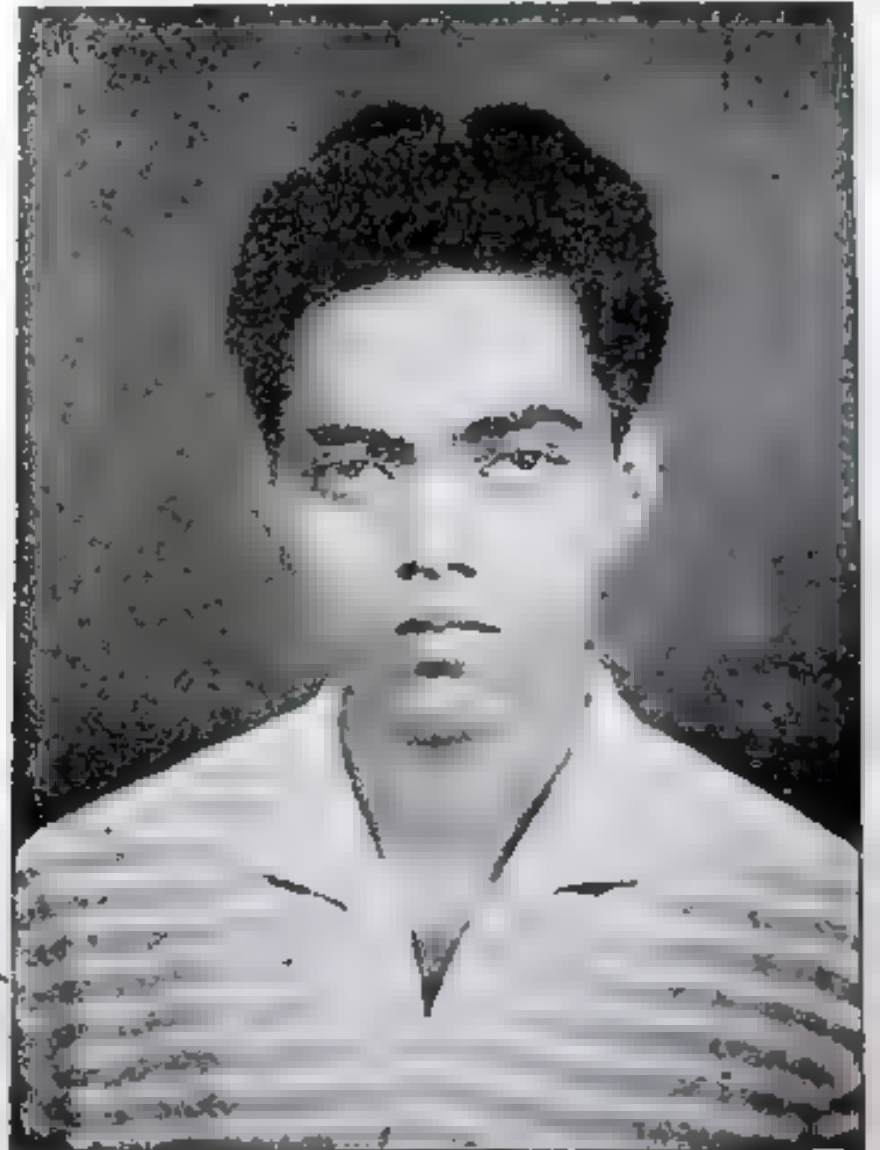
وہ ایک نام کہ جس پر یہاں سب چلے آئے
وہ ایک کام کہ سوگند جس کی سب کھائے
یہ تیرا نام ، ترا کام تھا ، جواہر لال !
ترے خیال میں ہم سب یہاں ایک ہو جائے

(مسعود حسین)

سید مصطفیٰ کمال
مدیر اعلیٰ

اشرف رفیع
صدر

محمد ضیاء الدین صابر
مدیر و نائب اڈیٹر بزم اردو

حامد الزماں
کنوینر بزم ادب اردو

ڈاکٹر مسعود حسین خاں
صدر شعبۂ اردو جامعہ عثمانیہ

دکنی یا اردوئے قدیم؟

پس منظر

چوتھی صدی کے اختتام تک اردو کے ایک سے زائد نام رہے ہیں۔ حضرت امیر خسرو کے زمانے سے لے کر انیسویں صدی کے خاتمے تک یہ ہندی، ہندوی، ہندوئی، زبان دہلوی، گوجری (گجری، گرجری، بولی گجرات)، دکنی (دکھنی، زبان دکن)، موروز اسلامی، ہندوستانی (اندوستانی، زبان ہندوستان)، زبان اردوئے معلیٰ (زبان اردوئے شاہی، زبان اردو)، محاورۂ شاہجہان آباد، ریختہ اور اردو کے مختلف ناموں سے یاد کی جاتی رہی ہے۔ آخر آخر مصحفی کے یہاں جاکر اس کا نام صرف "اردو" قرار پایا۔ مستندادیوں میں شاید آخری بار غالب اور سرسید نے اس کو ہندی کے نام سے پکارا ہے۔

اس زبان کا "دکنی" نام بہت زیادہ قدیم نہیں۔ عہد بہمنی کے کسی مصنف نے اپنی زبان کو دکنی نام سے نہیں پکارا ہے۔ اس کے ہندی، ہندوی اور گجری نام زیادہ قدیم ہیں۔ قطب شاہی اور عادل شاہی ریاستوں کے قیام کے بعد ہی اس کا نام دکنی پڑا ہے۔ وجہی ابن نشاطی، نصرتی اور رستمی وغیرہ نے اسے دکنی ہی کے نام سے یاد کیا ہے[1]۔ دکنی زبان کے بارے میں تفاخر کا جذبہ بھی ان شعرا میں عام رہا ہے۔ ہاشمی نے اپنی مثنوی "یوسف زلیخا"[2] میں کس شدت کے ساتھ یہ تاثر پیش کیا ہے۔

ترے شعر دکنی کا ہے جگ میں ناؤں
نکو بھونت کر دوسری بولی بلاؤں

---

[1] اس دور میں بھی دکنی کے نام کے ساتھ ساتھ ہندی، ہندوی اور ہندوستانی نام قائم رہے ہیں۔ سب رس میں وجہی "زبان ہندوستان" لکھتا ہے۔
[2] مخطوطہ۔ عثمانیہ یونیورسٹی لائبریری۔

تجھے چاکری کیا تو اُپنچ بول   تو شعر دکنی ہے دکنچ بول

علمی سطح پر "دکنی" اور "دکنیات" کی تحریک جدید کے بانی ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ ہیں۔ حیدرآباد کے محققین میں ڈاکٹر زورؔ پہلے شخص تھے جنہوں نے لسانیات کی تعلیم باقاعدہ طور پر لندن اور پیرس میں حاصل کی تھی۔ اس سلسلے میں ان کی دو تصانیف (۱) انگریزی رسالہ "ہندوستانی صوتیات" (۱۹۳۰ء) اور (۲) ہندوستانی لسانیات (۱۹۳۲ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کی تصنیف میں لندن یونیورسٹی کے پروفیسر لائڈ جیمز اور پیرس یونیورسٹی کے مشہورِ عالم پروفیسر ژول بلوک کی نظر اور نگرانی شامل رہی ہے۔ لسانیاتی بصیرت سے مسلح ہو کر یورپ سے واپسی پر ڈاکٹر زورؔ نے کئی وجوہ کی بنا پر دکنی اور دکنیات کی اصطلاحوں میں سوچنا شروع کیا۔ یہ زمانہ وہ ہے جبکہ مولوی نصیر الدین ہاشمی، حکیم شمس اللہ قادری اور مولوی عبدالحق اور دیگر محققین کی کاوشوں کی بدولت قدیم دکنی ادب کی بازیافت جاری تھی اور حیدرآباد کے علمی حلقوں میں اس کا چرچا عام تھا۔ ان محققین کے پیشِ نظر اردو زبان کی تاریخ کا تسلسل تھا اور چونکہ کسی قسم کا 'ملکی' یا 'مقامی' جذبہ ان کی تصنیف میں کارفرما نہیں رہا ہے اس لئے حکیم شمس اللہ قادری نے اپنی تصنیف کا نام "اردوئے قدیم" رکھا اور نصیر الدین ہاشمی نے بھی دکنی — کی بجائے "دکن میں اردو" کی اصطلاح کو ترجیح دی۔ "دکنی زبان" اور "دکنی ادبیات" کی اصطلاحوں کو بعد میں ڈاکٹر زورؔ نے اپنی تحریروں کے ذریعہ عام کیا ہے۔ ان اصطلاحوں کے عام ہوجانے کی وجہ سے اردو زبان کی ابتدا اور ارتقا کے بارے میں "نیا نقطۂ نظر" بعض اشکال اور غلط فہمی پیدا ہوجانے کا اندیشہ ہے۔ گریرسن نے اپنے "لسانیاتی جائزۂ ہند" کی جلد نہم (حصہ اول) میں اس بات کا تذکرہ کیا ہے کہ 'دکنی' کو عام طور پر اردو کی بگڑی ہوئی شکل کہا جاتا ہے۔ حالاں کہ اس کے خیال میں جدید اردو، دکنی کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ اس لئے کہ جدید اردو کے مقابلے میں دکنی، اردو کی زیادہ قدیم شکل ہے۔

قدیم و جدید دکنی کے اثبات کے لئے ڈاکٹر زورؔ نے نہایت زور اندیشی سے اس کے قدیم نمونے "اردو شہ پارے" (جلد اول) میں مرتب کئے اور "ہندوستانی صوتیات" میں جدید دکنی کا صوتیاتی تجزیہ پیش کیا۔ لیکن دہلی اور نواحِ دہلی سے اپنی ذہنی عصبیت کی بنا پر "ہندوستانی لسانیات" میں ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی اور محمود شیرانی کے نقطۂ نظر سے مدد لیتے ہوئے اردو کے ماخذ کے بارے میں انہوں نے جو نقطۂ نظر پیش کیا ہے، وہ محض قیاسی ہے اور اس کے لسانی یا تاریخی شواہد پیش کرنے سے وہ آخر وقت تک معذور رہے۔ "اردوئے معلی" کے لسانیات نمبر (۱۹۶۲ء) میں انہوں نے آخری بار پھر "ہندوستانی لسانیات" میں پیش کردہ نقطۂ نظر کی ان الفاظ میں توثیق کی ہے:-

"یہ بات عجیب ہے کہ اردو اور پنجابی کے اصل تعلق کی نسبت کسی یورپی ماہرِ لسانیات کا ذہن اب تک منتقل نہیں ہوا ..... ہندوستانی اہلِ قلم ہی نے اردو اور پنجابی کے اس بنیادی تعلق کو سب سے پہلے بے نقاب کیا۔ چناں چہ ۱۹۲۸ء میں پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے اپنی کتاب "پنجاب میں اردو" میں اس خیال کو نہایت واضح اور مدلل دلائل کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اس کتاب کی اشاعت سے ایک سال قبل ہی راقم الحروف اردو کے آغاز و ارتقا کے موضوع پر لندن یونیورسٹی میں لسانی تحقیقات میں مصروف تھا۔ میرے مطالعہ اور تلاش و جستجو میں بھی یہی حقیقت بے نقاب ہوئی تھی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ میں نے یہ واضح کیا کہ جس زمانے میں اردو پنجاب میں

بھی اُس وقت پنجاب اور دوآبہ گنگ و جمن کی زبان میں بہت کم فرق پایا جاتا تھا۔ برج بھاشا

کھڑی بولی اور جدید پنجابی زبانیں بعد کو عالم وجود میں آئیں " [1]

اُردو کے ماخذ یعنی "حضرت دہلی اور میر خسرو کی زبانِ دہلوی" کی ضمنیت کو ختم کرنا ڈاکٹر زور کے لئے ضروری بھی تھا لیکن وہ اپنے اس نظریے میں محمود شیرانی کی طرح بعض لسانی غلط فہمیوں کا بُری طرح شکار ہو گئے ہیں۔ دونوں دکنی اور پنجابی کی جزوی مماثلتوں کی بُنیاد پر قدیم اُردو کا ماخذ پنجابی کو بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر زور نے اس پر اضافہ یہ کیا ہے کہ پشاور تا الٰہ آباد بولیوں کے اختلافات کو نظر انداز کر کے اس وسیع علاقے کی قدیم زبان کو جو تیسرے ہند آریائی دَور میں رائج تھی اُردو کا ماخذ قرار دیا ہے۔

اُردو کا ماخذ تلاش کرنے کے سلسلے میں یہ دونوں نقاطِ نظر مبالغہ آمیز ہیں۔ اُردو کے ماخذ کی تلاش توضیحی لسانیات کے تعمیری اصول کی رو سے نواحِ دہلی کی بولیوں ہی میں کی جانی چاہیئے۔ "دکنی" اور "زبانِ دہلوی" کی اصطلاحوں کے گورکھ دھندے سے نکل کر اور اُردوئے قدیم کے ان تمام نمونوں کو پیشِ نظر رکھ کر جو دکن، گجرات، شمالی ہند یا بہار کے علاقوں سے دستیاب ہوئے ہیں، قدیم اُردو کی قواعد کی تشکیل کرنی چاہیئے اور پھر اس قواعد کی خصوصیات کا فرداً فرداً نواحِ دہلی کی جدید بولیوں سے تقابلی مطالعہ ہی میں اُردو کے ماخذ وارتقا کے مسئلہ کا حل تلاش کیا جا سکتا ہے۔

---

[1] اُردو سے متعلق (لسانیات نمبر) ۱۹۶۲ء

"ہندوستانی لسانیات" ۱۹۳۲ء کا اقتباس ذیل میں درج کیا جاتا ہے :-

" اُردو کا سنگِ بنیاد دراصل مسلمانوں کی فتح دہلی سے بہت پہلے ہی رکھا جا چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ اس نے اس وقت تک ایک مستقل زبان کی حیثیت نہیں حاصل کی جب تک مسلمانوں نے اس شہر (دہلی) کو پایۂ تخت نہ بنا لیا۔ اُردو اس زبان سے مشتق ہے جو بالعموم "نئے ہند آریائی دور" میں اس حصۂ ملک میں بولی جاتی تھی جس کے ایک طرف جدید عالم کا شمال مغربی سرحدی صوبہ ہے اور دوسری طرف الٰہ آباد۔ اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اُردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارھویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی، مگر اس سے یہ تو ثابت نہیں ہوتا کہ وہ اُس زبان پر مبنی نہیں ہے جو اس وقت دہلی کے اطراف اور دوآبہ گنگ و جمن میں بولی جاتی تھی۔ کیونکہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق ہے ...."

شہر دہلی آج کئی بولیوں کے سنگم پر واقع ہے۔ جمنا کے مشرق میں غازی آباد کے نواح تک کھڑی بولی بولی جاتی ہے
جمنا کے مغرب میں یہ شہر ہریانی (جاٹو، بانگڑو) سے گھرا ہوا ہے۔ راجستھانی کی ایک بولی 'میواتی' دہلی کے جنوب مغرب بس
چند میل کے فاصلہ پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ متھرا اور آگرہ کی بولی برج بھاشا کا علاقہ پچیس تیس میل کے فاصلہ پر شروع ہو جاتا ہے:

نقشہ لسانی

میرٹھ
ضلع میرٹھ
ضلع دہلی
دہلی
غازی آباد
گڑگاؤں
فرید آباد
ضلع گڑگاؤں
بلند شہر
ضلع بلند شہر
پلول
الور
ضلع علی گڑھ

کھڑی بولی — برج بھاشا
میواتی — ہریانی

ظاہر ہے اس کی متنوع آبادی کے مختلف طبقات میں یہ تمام بولیاں قدیم زمانے سے بیک وقت رائج رہی ہیں۔ "دریائے لطافت" کے مصنف انشاء اللہ خاں کی شہادت کے مطابق ۱۸۰۸ء میں بھی مختلف بولیاں، مختلف طبقات اور شہر کے مختلف محلوں میں بیک وقت بولی جاتی تھیں۔ دکن کا رخ کرنے تک ترکوں کی دہلی کا لسانی نقشہ مسلسل متغیر رہا ہے اور اس زبان کو علمی اور ادبی طور پر استعمال نہ کرنے کی وجہ سے اردو کا کوئی معیار متعین نہ ہو سکا تھا۔ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کا یہ خیال ہے[1] جسے بعد کو ڈاکٹر زور نے اپنی تصانیف "ہندوستانی صوتیات" انگریزی اور "ہندوستانی لسانیات" میں دہرایا ہے کہ نواح دہلی کی موجودہ بولیوں کا تشخص مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کے وقت تک نہیں ہوا تھا اور لاہور تا الٰہ آباد تقریباً ایک ہی قسم کی زبان رائج تھی۔ ڈاکٹر چٹرجی کا یہ قیاس محض اس تحریری مواد پر قائم کیا گیا ہے جو مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کے وقت یا اس سے قبل شورسینی اپ ابھرنش یا تیسری پراکرت کے ادبی نمونوں کی شکل میں دستیاب ہے۔ دراصل ہند آریائی زبان کی تاریخ کی تشکیل محض ادبی نمونوں کی بنیاد پر کی گئی ہے، لیکن ادبی مواد کی بنا پر بولیوں کے اختلافات یا ان کے مقامی تعین کو تسلیم نہ کرنا بعید از قیاس ہوگا۔

ڈاکٹر زور نے ڈاکٹر چٹرجی کے اس مفروضے پر تنقیدی نظر ڈالے بغیر ان کے اس نقطۂ نظر کی تائید کی ہے بلکہ مرتب ہی توسیع کرتے ہوئے پشاور تا الٰہ آباد ایک زبان کو رائج قرار دیا ہے۔

دراصل اردو کا ماخذ تلاش کرتے وقت نواح دہلی کی دو بولیوں یعنی ہریانی اور کھڑی بولی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فرانسیسی عالم پروفیسر ژول بلوک نے سب سے پہلے اپنی تحریروں میں اس بات کی جانب اشارہ کیا تھا کہ ہریانہ کے علاقے کا اردو کے ارتقا میں خاص حصہ رہا ہے[2] انھوں نے یہ خیال بھی ظاہر کیا تھا کہ گنگا پار کے اضلاع، مراد آباد، رامپور، اور بجنور کی کھڑی بولی مابعد کا ارتقا ہے۔

---

[1] "اوریجن اینڈ ڈیولپمنٹ آف بنگالی لینگویج"۔ جلد اول (مقدمہ)

[2] پروفیسر ژول بلوک، پیرس میں ڈاکٹر زور کے نگران کار تھے۔ اردو کے ماخذ کے سلسلے میں دونوں میں تبادلۂ خیالات بھی رہا تھا۔ "ہندوستانی صوتیات" تصنیف کرتے وقت ڈاکٹر زور، ژول بلوک کے اس نقطۂ نظر سے متاثر ہوئے تھے اور اسی بنا پر پروفیسر ژول بلوک کے نظریے کے بارے میں لکھا تھا ——— "اس میں شک نہیں کہ یہ ایک نہایت کارآمد مفروضہ ہے۔ اگر پروفیسر ژول بلوک کے اس مفروضے پر مزید لسانیاتی اور تاریخی مواد کی روشنی میں کام کیا گیا تو اس سے اردو کے ماخذ پر مزید روشنی پڑے گی۔" (ہندوستانی صوتیات۔ ص ۲۳)

دلچسپ بات یہ ہے کہ دو تین سال کے بعد جب ڈاکٹر زور نے "ہندوستانی لسانیات" اردو میں تصنیف کی تو اس میں اردو میں "ہریانی عنصر" شامل ہونے کا ذکر تو کیا ہے لیکن نہ تو ژول بلوک کے اس مفروضے کو اہمیت دی ہے اور نہ ان کا نام حوالے کے طور پر دیا ہے۔ (ہندوستانی لسانیات ص ۸۹ پہلا ایڈیشن) ——— ژول بلوک نے اپنے اس نقطۂ نظر کو اپنے ایک مضمون "انڈو ایرین" میں پیش کیا ہے جو بلٹن اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز کے شماروں ۱۹۲۶ء تا ۱۹۳۰ء میں قسط وار شائع ہوا تھا۔

پروفیسر بلوک کا یہ خیال صحیح نہیں۔ بجنور کی کھڑی بولی دوآبہ کے اضلاع کی کھڑی اور رام پور اور مراد آباد کی اُردو نما کھڑی کے درمیان کی کڑی ہے۔ مثلاً الفی کو ز آواز (ژ)۔ (۱) جو اُردو میں بھی رائج نہ ہو سکی اور میرٹھ، مظفر نگر اور سہارن پور کے اضلاع کی خصوصیت ہے بجنور تک سنائی دیتی ہے۔[1] چناں چہ اس حقیقت کو پیش نظر رکھتے ہوئے راقم السطور نے ۱۹۴۵ء میں ایک تحقیقی مقالہ (جواب "مقدمہ تاریخ زبانِ اُردو" کے نام سے شائع ہو چکا ہے) تصنیف کیا جس میں دکنی زبان اور نواح دہلی کی بولیوں کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کے بعد حسب ذیل نتائج اخذ کیے:

(۱) دکنی، بہ استثنائے چند الفاظ اور اختلافات تلفظ کے سلاطین دہلی کے عہد کی اُردوئے قدیم کے سوا اور کچھ نہیں۔

(۲) دکنی زبان کی فرہنگ، اور خصوصیاتِ صرف و نحو کی توجیہ نواحِ دہلی کی بولیوں بالخصوص ہریانی اور کھڑی سے مکمل طور پر کی جا سکتی ہے۔

(۳) دکنی نہ تو برج بھاشا سے نکلی ہے، اور نہ پنجابی سے بلکہ اس کا مولد و منشا امیر خسرو کی "حضرت دہلی" کے نواح کی بولیاں ہیں۔

ان نتائج کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ نہ تو دکنی، اُردو کی بگڑی ہوئی شکل ہے، اور نہ اُردو دکنی کی۔ دکنی سے ملتی جلتی زبان آج بھی نواحِ دہلی کے دیہات میں اور شہر دہلی کے مخصوص طبقات میں "کرخنداری"[2] کے نام سے سنائی دیتی ہے۔ چنانچہ دکنی زبان کی نہ تو کوئی علٰحدہ حیثیت ہے اور نہ دکنی ادب کی کوئی علٰحدہ اور مخصوص روایات۔ دہلی ہو کہ دکن ہر جگہ "ہند ایرانی" تہذیب کا ایک مخصوص ٹھپہ ملتا ہے جو ایک طرف قدیم ہندو تہذیب سے (جس کا اعلیٰ ترین مظہر ویدک تمدن ہے) مختلف ہے اور دوسری طرف ایرانی و ترکمانی تہذیب سے جو فاتحین کے ساتھ آئی تھی۔ مقامی عناصر کی بہتات، قومی یک جہتی کے میلانات اور ہندی آمیز زبان جو دکنی ادب کی خصوصیات تسلیم کی گئی ہیں، اس عہد کی شمالی ہند کی تہذیب سے بھی مختص ہیں جس کا زریں عہد، عہد اکبری و جہانگیری تھا۔ اتفاق سے عہد اکبری و جہانگیری کے تصنیفی کارنامے اُردو میں نہیں ملتے لیکن دو مستند نقش (۱) افضل جھنجھانوی کی بکٹ کہانی (بارہ ماسہ، قبل ۱۶۲۵ء) اور (۲) عادل شاہی دربار کا دہلوی نژاد شاعر عبدل کا "ابراہیم نامہ"[3] (۱۶۰۳ء) ہمارے پیش نظر ہیں۔ دونوں تصانیف ہند، و ہندوی سے بھرپور ہیں۔ افضل نے بارہ ماسہ لکھ کر ہندی پریم کی ریت اور اس کے ٹھیٹھ ٹھاٹ کو پیش کیا ہے اور عبدل نے "جمالیاتِ شعر" کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ خالصتہً ہندو تصورات پر مبنی ہے۔ عبدل کی زبان عہد اکبری کی زبان دہلوی ہے۔ حیرت ناک طور پر اس میں دکنی زبان کی کلید "چ" تاکیدی غائب ہے۔ اس کے علاوہ عبدل کی زبان کہیں سے غمازی نہیں کرتی، وہ اس عہد کی دکنی کے مماثل ہے۔ ہندی کے الفاظ کی وہی کثرت ہے جو بیجاپور کے دبستان کی خصوصیت ہے۔ الفاظ کی جمع کا عام (انداز دکنی کی تابعی "ان") سے بنائے جاتے ہیں۔ شمالی ہند کی اُردو کی وہ تمام خصوصیات جو محمد شاہی

---

[1] دیکھیے گریرسن، لنگوسٹک سروے آف انڈیا۔ جلد نہم۔ ہندوستانی۔

[2] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تصنیف "کرخنداری اُردو" (بزبانِ انگریزی) ہرچند توضیحی قواعد کا ایک سرسری جائزہ پیش کرتی ہے۔ لیکن اس سرسری جائزہ میں بھی دکنی اور اُردوئے قدیم کی مماثل شکلیں نظر آ جاتی ہیں۔ چار مینار کے اردگرد کے محلوں اور لنگروں کی زبان اور حیدرآباد کی ماماؤں کے روزمرہ اور "کرخنداری اُردو" بولنے والوں کی زبان میں حیرت انگیز مماثلت دکھائی دیتی ہے۔

[3] مخطوطہ۔ کتب خانہ سالار جنگ۔

دور میں نمایاں ہوتی ہیں؛ عبدل کے یہاں مفقود ہیں۔ فرشتہ دہلوی شمار ہونے کے باوجود عبدل کی زبان عادل شاہی دربار کو اسی طرح قابلِ قبول تھی جس طرح دکنی شعرا کی۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بہمنی دور کے مصنفین نے اپنی زبان کو ہندی یا ہندوی ہی کے نام سے یاد کیا ہے۔ فرشتہ تک نے اسے "ہندوستانی" کہا ہے۔ قطب شاہی ادیب غواصی جیسے مصنفین ہیں جنہوں نے مقامی تفاخر کے ساتھ لفظ "دکنی" کی انفرادیت کو محسوس کیا ہے۔ لیکن وجہی تک نے سب رس میں "آغازِ داستان، زبانِ ہندوستان ..." لکھا ہے اور "زبانِ ہندوستان" اور گوالیر کے چاتراں کی زبان (برج بھاشا) کے امتیاز کو شناخت کیا ہے۔

اُردو کی ابتدا اور ماخذ کے سلسلے میں جس طریقۂ کار کو ہم سب سے زیادہ مستند سمجھتے ہیں، یہ ہے کہ قدیم اُردو دکنی کے مستند نمونوں کی زبان کا تجزیہ کرتے ہوئے اُن کا مقابلہ نواحِ دہلی کی بولیوں کے جدید و قدیم نمونوں سے کیا جائے۔ نواحِ دہلی کی بولیوں کے قدیم نمونے نایاب ہیں؛ جبکہ دکن میں اُردوئے قدیم کے مستند نمونوں کا سلسلہ پندرھویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتا ہے۔ افضل کے "بارہ ماسہ" سے قطع نظر شمالی ہند میں کوئی مربوط اور مستند عبارت اٹھارویں صدی سے قبل کی نہیں ملتی۔ اس لیے سنہ ۱۴۰۰ء تا سنہ ۱۷۰۰ء تک کی اُردو کے لیے ہمیں دکن کے مصنفین خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (؟)، محمود اکبر حسینی، نظامی بیدری، قریشی بیدری، شاہ اشرف بیابانی، شاہ میراں جی شمس العشاق، شاہ برہان الدین جانم، فیروز بیدری، ابراہیم عادل شاہ ثانی، عبدل، محمد قلی قطب شاہ، وجہی وغیرہ کی مستند تصانیف کا جائزہ لینا ہوگا۔ مذکورہ بالا مصنفین کی مستند تصانیف کی زبان کا جائزہ لینے کے بعد قدیم اُردو کی حسبِ ذیل مخصوص شکلیں متعین ہوتی ہیں۔

صوتی (۱) مصوتوں کی سطح پر اُردوئے قدیم کی سب سے بڑی خصوصیت تخفیفِ صوت ہے۔ یہ خصوصیت دکن تا دہلی عام ہے ہر چند شمالی ہند کی معیاری اُردو میں یہ صحیح تصور نہیں کی جاتی، اور اس کا رواج حال میں دہلی سے زیادہ دکن میں پایا جاتا ہے لیکن اس قسم کے الفاظ میں اشتراک تلفظ ملتا ہے:

آسمان بجائے اَسمان

لیکن شمالی ہند میں اُردو کا تعلق جوں جوں برج بھاشا اور اودھی کی جانب ہوتا گیا۔ اس قسم کا تلفظ متروک ہوتا گیا جو آج بھی دکن میں سنائی دیتا ہے۔ چُپّا (چونا) سَتّا (سوتا) ہتّی (ہاتھی) مِٹّھا (میٹھا)[1]

صوتی اعتبار سے ایک دوسری بڑی خصوصیت ہائے ہوز کی تخفیف ہے جو دہلی اور دکن دونوں علاقوں کی بولیوں میں آج بھی نمایاں ہے۔

یاں (یہاں)، واں (وہاں)، کَنو (کہو)، دیک (دیکھ)، کَیں (کہیں)، نَئیں (نہیں)

اس رجحان کے برعکس دکنی میں اکثر اوقات (ہ) زائد داخل کر دی جاتی ہے۔ یہ خصوصیت نواحِ دہلی کی میواتی اور برج کی بعض بولیوں میں عام طور پر ملتی ہے:

ہٹّی (ہٹی)، اُٹھا (اٹھا)، لٹھو (لٹو)

ہائے ہوز کو ہائے مخلوط میں بدل دینے کا بھی رجحان ملتا ہے جو نواحِ دہلی کی بولیوں میں بھی پایا جاتا ہے۔

بھُو (بہو)، بھار (باہر)، دھیں (دہی)، بھوت (بہت)، لھر (لہر)

---

[1] تلفظ کی یہ شکلیں ہریانی، کھڑی کے بعض حلقوں میں اب بھی عام ہیں۔

(۲) مصمتوں میں دکنی تلفظ کی سب سے اہم خصوصیت (ق) اور (غ) کی تقلیب صوت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اہل دکن کو دونوں اصوات پر قدرت حاصل ہے لیکن ایک کو دوسرے سے بدل دیتے ہیں۔ یہ تقلیب نسبتاً (ق) میں زیادہ ہوتی ہے لیکن (خ) کو (ق) میں تبدیل کر دینے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ ہرچند (ق) کی بندش شمالی ہند والوں کے مقابلے میں نسبتاً خفیف ہوتی ہے۔
اب تک ڈاکٹر زور[1] و دیگر محققین کا خیال یہ تھا کہ یہ دکنی کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ چونکہ یہ مشرقی ایرانی کی عام خصوصیت ہے، اس لئے اس صوتی رجحان کا پہلا اطلاق نواح دہلی ہی میں ہوا ہے، جہاں عوام کی زبان پر اب تک یہ تلفظ جاری ہے۔

وقت	کی بجائے	وخت
صندوق	"	صندوخ
مذاق	"	مذاخ
طلاق	"	طلاخ
بندوق	"	بندوخ

اسی طرح (ق)، (خ) اور (غ) کی آوازوں کا تداخل بے جا جس کی مثالیں قدیم و جدید دکنی میں عام ہیں۔ شمالی ہند کے عوام کی بولی میں بھی پایا جاتا ہے۔ مثلاً اُغالدان (اُگالدان)۔ نِقر (فکر)۔ راخ (راکھ)، ترخنا (ترکنا)

صرفی

صرفی سطح پر دکنی کی جو خصوصیت سب سے زیادہ توجہ کو منعطف کرتی ہے اس کی جمع کا قاعدہ ہے۔ نواح دہلی کی مختلف بولیوں میں جمع مختلف طور پر بنائی جاتی ہے۔

(۱) "اں" کی جمع	کھیتاں، دناں، کتاباں	پنجابی، ہریانی، کھڑی (دوآبہ کی)
(۲) "وں" کی جمع	کھیتوں، دنوں، کتابوں	کھڑی (گنگا کے مشرق کے اضلاع) اور معیاری اُردو۔
(۳) "ن" کی جمع	کھیتن، گھٹن	برج بھاشا، راجستھانی کی بعض بولیاں۔ بندیلی

قدیم و جدید دکنی میں عام مستعمل جمع "اں" سے بنائی جاتی ہے۔ اس پر محققین نے یہ قیاس کیا کہ "اں" کی جمع دکنی سے مختص ہے۔ "اں" کی جگہ دکنی سے مختص نہیں ہے بلکہ افضل (متوفی ۱۶۲۵ء) نے اپنی بکٹ کہانی میں استعمال کی ہے اور آج بھی ہریانی اور کھڑی کے علاقہ میں یہ عام ہے۔
اسی طرح "وں" کی جمع دکنی کے قدیم مخطوطات میں جا بجا بکھری ہوئی ملتی ہے۔ اشرف بیابانی کی نوسرہار[2] (سنہ تصنیف ۱۵۰۳ء) اور قریشی بیدری کی "بھوگ بل"[3] (قبل ۱۵۱۲ء) دونوں میں "وں" کی جمع ملتی ہے۔ ہرچند "اں" کی جمع بکثرت آتی ہے۔ قدیم دکنی مخطوطات میں برج بھاشا کی جمع "ن" بھی شاذ و نادر استعمال کی گئی ہے۔ یہ صرفی خصوصیت اس بات کی غماز ہے کہ دکن میں نواح دہلی کی مختلف بولیوں کے اثرات پہونچے ہیں۔ لیکن چونکہ "حضرت دہلی" میں ہریانی کے اثرات غالب تھے اس لئے زبان کا عام کینڈا اسی نے متعین کیا تھا۔

---

[1] ہندوستانی صوتیات (انگریزی) ص ۳۰ ؛ [2] مخطوطہ ادارۂ ادبیات اُردو ؛ [3] مخطوطہ کتب خانہ سالار جنگ

(۲) صرفی سطح پر دکنی زبان ایک دوسری کلیہ "چ" تاکیدی کا استعمال ہے۔ یہ جدید و قدیم دکنی کی عام خصوصیت ہے جو فعل، حرف، اسم، صفت ہر جگہ تاکید کے لئے مرکب کی جا سکتی ہے۔

"چ" تاکیدی کے بارے میں محققین کا عام خیال یہ ہے کہ یہ مراٹھی سے مستعار لی گئی ہے۔ خود مراٹھی میں یہ سنسکرت کے مرکب "ایو + ایوا" (اور بھی) سے اخذ کی گئی ہے۔ گجراتی میں بھی "ج" کی شکل میں پائی جاتی ہے۔ یہ خیال کہ سنسکرت مرکب "ایو + ایوا" کے اثرات صرف مہاراشٹرا اور گجرات تک محدود رہے ہیں، غلط ہے۔ یہ مختلف شکلوں میں راجستھان کی بولیوں تک رائج ہے۔ نواح دہلی کی میواتی بولی میں یہ "س" یا "چھ" کی شکل میں سنائی دیتی ہے اور تاریخی اعتبار سے اس کا نشان عہد شاہ عالم ثانی (۱۷۵۹ء تا ۱۸۰۶ء) کی ایک ہندی تصنیف "پرتاپ راسو"[1] تک میں ملتا ہے۔ اس کے مرتب نے "س" یا "چھ" کی اس تاکیدی شکل کو "پدرتی پد" (بھرتی کی آواز جو ضرورت شعری کے لئے استعمال کی جاتی ہے) تصور کیا ہے حالانکہ یہ "چ" تاکیدی کے طور پر استعمال کی گئی ہے۔

مختصر یہ کہ "چ" تاکیدی دکنی سے مخصوص نہیں بلکہ ہند آریائی کے ناطے سے کسی نہ کسی شکل میں یہ نواح دہلی کی بعض بولیوں تک پہنچی ہے۔ دکنی میں اس کا استحکام بلاشبہ مراٹھی کے زیر اثر ہوا ہے۔

اسمٰعیل امروہوی نے ۱۱۰۳ھ میں امروہہ میں بیٹھ کر "مثنوی وفات نامہ حضرت فاطمہ"[2] تصنیف کی ہے۔ اس میں دو تین بار "چ" تاکیدی کا استعمال کیا ہے ع

کہ تھا آب کوثر اسیچ نام

اسمٰعیل امروہوی نے چونکہ عالمگیری افواج کے ساتھ اپنی زندگی کا بیشتر حصہ نواح اورنگ آباد میں گزارا تھا اس لئے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اس نے محاورہ کی خصوصیت غالباً وہیں سے اکتساب کی ہوگی اور شاید اسی بنا پر شمالی ہند کے ایک مصنف "داخل" مصنف قصہ شاہ یمن نے اسمٰعیل کی زبان کو "زبان زشت" کہہ کر اس کے قصے کو دوبارہ منظوم کرتے ہوئے یہ اعتذار پیش کیا ہے ؎

یہ قصہ معجزے کا جو لکھا تھا　　زبان زشت میں یعنی کہا تھا[3]

"پرتاپ راسو" اور نواح دہلی کی بولیوں میں "س" یا "چھ" تاکیدی کی موجودگی میں یہ قیاس بیجا نہ ہوگا کہ اس وقت امروہہ کی بولی میں بھی یہ خصوصیت موجود ہو اور اسمٰعیل نے دراصل اپنے ہی علاقہ کی زبان لکھی ہو۔ نواح دہلی کی قصباتی زبان کی جانب اہل لغات کا رویہ بھی "زبان زشت" ہی کا رہا ہے جیسا کہ عبدالواسع ہانسوی کی لغت پر خان آرزو کی اصلاحات اور تنقیدات سے صاف ظاہر ہے۔

(۳) اسمائے ضمیر: ہمارا یہ استدلال کہ دکنی سر تا سر نواح دہلی کی بولیوں پر مبنی ہے، اسمائے ضمیر کے تجزیہ سے بہتر طور پر پختہ ہو جاتا ہے۔ قدیم دکنی میں اسمائے ضمیر کا جو تنوع پایا جاتا ہے اس کی مثال کسی دوسری زبان میں ملنا مشکل ہے۔ اسمائے ضمیر میں حیرت انگیز طور پر مخصوص پنجابی عناصر کا فقدان اس بات کی محکم دلیل ہے کہ اردو پنجابی سے نہیں نکلی ہے۔

---

۱ "پرتاپ راسو" جاچک جیون، ایک درباری شاعر نے شاہ عالم ثانی کے عہد میں لکھی ہے جو ہندی میں شائع ہو چکی ہے۔
۲ اسمٰعیل کی یہ مثنوی مولوی عبدالحق نے رسالہ اردو اگست ۱۹۵۰ء میں شائع کر دی ہے۔
۳ مخطوطہ کتب خانہ جامع مسجد بمبئی۔

دکنی کے تمام ضمائر کا تعلق نواحِ دہلی کی بولیوں، ہریانی، کھڑی، برج بھاشا یا میواتی سے ہے۔ مثلاً محمد قلی قطب شاہ کے عہد تک واحد متکلم کے لئے "میں" کے ساتھ "ہوں" بھی رائج تھا۔ مفعولی حالت میں "ہم کوں" کے ساتھ "ہمن" اور "ہمنا" بھی تھا۔ اضافی شکل میں "میرا" بھی ہے اور برج بھاشا کا "میرو" بھی۔ "مو" بھی ہے اور "موری" بھی۔ ضمیر مخاطب میں اضافی شکل میں تیرا بھی ملتا ہے اور "تہارو" بھی۔

گجرات کے راستے سے برج بھاشا کے لسانی اثرات اور روایت شعر بیجاپور میں زیادہ راسخ ہو گئی۔ یہی وجہ ہے کہ برج بھاشا کی شکلیں شاہ میراں جی شمس العشاق تا ابراہیم عادل شاہ بلکہ شاہی تک مسلسل پائی جاتی ہیں۔ قدیم دکنی کی قواعد یا فرہنگ مرتب کرتے وقت ہمیں بعض اوقات ان ادیبوں کے ذخیروں سے مثالیں لیتے وقت تامل ہوتا ہے۔ چونکہ موسیقی اور کرشن بھگتی کی زبان ہونے کے ناتے برج کا ایک دائرہ اثر قائم ہو چکا تھا۔ اس لئے بیجاپور کے اردو مصنفین نے ایک ایسی ملی جلی زبان لکھی ہے۔ جسے "برج + کھڑی" یا "گجری دکنی" کہا جا سکتا ہے اور جو قطب شاہی "ہریانی + کھڑی" سے مابہ الامتیاز ہو جاتی ہے۔

صرفی نقطۂ نظر سے اُردو کو کنڑی اور تلنگی نے متاثر نہیں کیا ہے۔ دکنی کی ان تمام خصوصیاتِ لسانی کا ارتقا جو اسے اُردوئے جدید سے ممیز کرتی ہیں، گجراتی اور مرہٹی کے علاقہ میں ہو چکا تھا۔ یہ دونوں زبانیں ہند آریائی کے مشترک رشتے کے ذریعہ نواحِ دہلی کی بولیوں سے لسانی اشتراک رکھتی ہیں۔ ان میں چونکہ گجراتی، برج بھاشا، اور راجستھانی سے بہت قریب ہے، اس لئے گمانِ غالب یہی ہے کہ گجرات اور نواحِ اورنگ آباد میں قدیم دکنی کی تمام شکلیں متعین ہو چکی ہوں گی اور دبستان بیجاپور اور گولکنڈہ میں کسی قسم کی لسانی توسیع نہیں ہوئی ہے بلکہ اس زبان کا ادبی استعمال عمل میں آیا ہے۔

(۴) افعال:۔ افعال کے لحاظ سے دکنی اسیقدر متنوع ذخیرہ رکھتی ہے جسقدر کہ ضمائر کا۔

ماضی مطلق میں دکنی کی سب سے بڑی خصوصیت ایسے افعال کا خاتمہ "یا" پر ہے جن کے آخر میں کوئی مصمتہ آتا ہے۔ مثلاً دکھیا، توڑیا، چلیا وغیرہ۔ نواحِ دہلی کی بولیوں میں یہ خصوصیت ہریانی اور کھڑی میں پائی جاتی ہے اور آج بھی مستعمل ہے۔ ان الفاظ میں "ی" کا تلفظ مصمتہ کے ساتھ اسطرح مخلوط ہوتا ہے کہ [دکھیا، توڑیا، چلیا] [دکھا، توڑا، اور چلا] کے ساتھ قافیہ کیا جا سکے۔ جدید دکنی سے یہ خصوصیت تقریباً زائل ہو چکی ہے۔

افعال کے سلسلہ میں دکنی کی ایک اور خصوصیت حال استمراری کی وہ شکل ہے جو فعل "رہنا" سے مرکب ہوتی ہے۔ جیسے "سن رہا ہوں" "اسنتا" وغیرہ۔ فعل استمراری کی یہ شکل پندرھویں، اور سولھویں صدی عیسوی کے مخطوطات میں نہیں ملتی ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کے عہد حکومت کے مصنفین نے اس کا شاذ شاذ استعمال کیا ہے۔ سب رس میں یہ زیادہ استعمال ہوئی ہے۔ چوں کہ مرکب افعال عام طور پر بعد کا ارتقا ہیں، اس لئے یہ ہند آریائی زبانوں کے عام اصول ارتقا کے مطابق اُردو میں بھی رفتہ رفتہ نمودار ہو گئے ہیں۔

خلاصہ

"تاریخ ہند میں "دکن" ایک سیاسی مفروضہ رہا ہو تو رہا ہو، لسانی یا تہذیبی نہیں رہا۔ دکنی کوئی علٰحدہ زبان نہیں، منجملہ دیگر نصف درجن ناموں کے یہ بھی اُردو کا ایک مقامی نام رہا ہے۔ اس لئے دکنی ادب یا ادبیات کی اصطلاح نہ تو لسانی اعتبار سے صحیح ہے اور نہ تاریخی اعتبار سے۔ زبان کے لئے دکنی نام کی تخصیص بعینہٖ اسی طرح کی سی ہے جسطرح کہ امریکی قومیت پرستی کبھی کبھی امریکی

(انگریزی کو "اوریجن" کا نام دیتی ہے۔ اُردو زبان کے ارتقا کی داستان مسلسل ہے۔ اُردوئے قدیم کے سنگِ میل، حضرت امیر خسروؔ ـ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، نظامی بیدری، شاہ اشرف بیابانی، شاہ میراں جی شمس العشاق، شاہ برہان الدین جانم، فیروز بیدری، شاہ علی جیو گام دھنی، خوب محمد چشتی، محمد قلی قطب شاہ، وجہی، عبدل، افضل جھنجھانوی، غواصی، ابنِ نشاطی وغیرہ کی تحریریں ہیں۔

ان تمام مصنفین نے ایک ہی ترقی پذیر زبان میں لکھا ہے۔ جس کی ادبی تشکیل سنہ ۱۳۰۰ء تا ۱۶۵۰ء کے درمیان ہوتی ہے ان کی روایات ادب بھی یکساں ہیں۔ یہ سب ایک "ہندوستانی" تہذیب کے نمایندے تھے۔ ان میں دہلوی بھی ہیں، نواحِ دہلی کے بھی ہیں گجراتی بھی ہیں اور اہلِ دکن بھی۔ یہ سب کے سب اُردوئے قدیم کے ادیب و شاعر ہیں اور ان سب نے اپنے پیش روؤں کے چراغ سے اپنا چراغ جلایا ہے۔ جیسا کہ اُردوئے قدیم کے سب سے بڑے نثر نگار وجہی کی تصنیف "سب رس" سے ظاہر ہے۔ جس میں امیر خسروؔ کا دوہا بھی ملتا ہے اور شاہ علی جیو گام دھنی کا دوہرہ بھی۔ جو اپنی تصنیف کی زبان، زبانِ ہندوستان بتاتا ہے اور جو برج بھاشا کی کہ مکرنی، گیت اور دوہروں کو بے تکان نقل کرتا چلا جاتا ہے۔

یہ اُردوئے قدیم جس کے مصنفین دہلی تا دکن اور گجرات تا کرناٹک، پنجاب تا بہار پھیلے ہوئے ہیں اپنے ماخذ کے اعتبار سے نواحِ دہلی کی بولیوں پر مبنی ہے۔ قدیم اُردو جمنا پار کی ہریانی سے قریب تر تھی۔ جدید اُردو گنگا پار کی کھڑی بولی سے جو روہیل کھنڈ کے اضلاع میں رائج ہے قریب تر ہے۔ ڈاکٹر چٹرجی اور ڈاکٹر زور نے نواحِ دہلی کی بولیوں کے باہمی رشتہ پر توجہ نہ دیتے ہوئے اُردو کا رشتہ تیسری پراکرت کی آخری شکل سے جا ملایا جو مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کے وقت رائج تھی۔ اس میں شک نہیں کہ اُردو تیسری پراکرت سے نکلی ہے۔ لیکن تیسری پراکرت ہی سے برج بھاشا، کھڑی، ہریانی اور مشرقی پنجابی بھی نکلی ہیں۔ اس لئے اس قسم کے عام بیانات سے اُردو کے ماخذ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔

اس کے برخلاف پروفیسر محمود شیرانی اور گریم بیلی نے صرف دکنی اور پنجابی کی مماثل صرفی و نحوی شکلوں کی بنا پر اُردو کو پنجابی سے ماخوذ بتایا ہے۔ ایسا حکم لگاتے وقت انہوں نے اس لسانی مشترک عناصر پر توجہ نہیں دی ہے جو پنجابی، ہریانی، کھڑی اور برج وغیرہ میں پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف ہریانی اور کھڑی کی قدامت سے انکار کیا، اس بات کو بھی نظر انداز کر دیا کہ قدیم اُردو اور پنجابی میں بنیادی لسانی اختلافات بھی موجود ہیں ـــــ غرضکہ محققین کے ایک گروہ نے مبہم و تعمیمی بیانات کے ذریعہ اور دوسرے نے محدود تخصیصی شہادات کی بنا پر اُردو کے ماخذ کے مسئلہ کو سلجھانے کی بجائے اور اُلجھا دیا ہے۔

اُردوئے قدیم ایک ترقی پذیر لسانیاتی مظہر ہے جس کا آغاز مسلمانوں کے داخلۂ دہلی کے بعد ۱۲۰۰ء سے ہوتا ہے۔ جس میں سنجیدہ ادبی کاوشیں پندرھویں صدی کے وسط میں سرزمینِ دکن میں ظہور میں آتی ہیں۔ جو تقریباً تین صدیوں تک اُردو کا سب سے اہم مرکز رہتا ہے۔ ۱۷۰۰ء میں ولی کی آمد دہلی کے بعد مرکزِ شعر دہلی منتقل ہو جاتا ہے۔ اٹھارویں و انیسویں صدی میں دہلی و لکھنؤ میں زبان کا نیا محاورہ اور لہجہ متعین ہوتا ہے اور ادبیات پر نیا بھی رنگ چڑھتا ہے۔ انیسویں صدی کے اختتام تک اُردو اپنی نئی شکل میں پھر مملکتِ آصفیہ میں سرکاری زبان کی حیثیت سے جلوہ گر ہوتی ہے اور بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو کی تجارت کا مرکز ایک بار پھر دکن بن جاتا ہے۔

اُردو زبان و ادب کی اس مسلسل تاریخ کو کسی قسم کی مقامی عصبیت کی بنا پر خانوں میں بانٹنا یا ٹکڑوں میں پیش کرنا اس زبان اور اس کے ادب کے ساتھ سخت ناانصافی ہے۔ (۱۱)

ڈاکٹر غلام عمر خاں
لکچرر شعبۂ اُردو جامعہ عثمانیہ

دکنی کے بعض لسانی رُجحانات

۱۳۴۷ء میں دکن میں آزاد بہمنی حکومت کے قیام سے لے کر کم و بیش ۱۶۸۶ء تک جبکہ عالمگیر نے بیجاپور اور گولکنڈہ کی سلطنتوں کو فتح کر کے انہیں سلطنت مغلیہ کا صوبہ بنالیا، دکن میں نشوونما پانے والی اُردو زبان، شمالی ہند میں بولی جانے والی اُردو سے بڑی حد تک منقطع رہ کر تشکیل وارتقا کے مدارج طے کرتی رہی۔ تقریباً ساڑھے تین سو سال کے اس طویل عرصے میں مختلف سماجی، جغرافیائی اور لسانی اثرات کے تحت دکنی زبان وادب میں ایسی خصوصیات اور رُجحانات نشوونما پاتے رہے جن کے سبب اس زبان کا رنگ رُوپ، موجودہ معیاری اُردو کے مقابلے میں، جو بعد کو شمالی ہند میں نشوونما پانے والی اُردو کی ترقی یافتہ شکل ہے، مختلف نظر آتا ہے۔ دکنی اُردو نے جہاں کھڑی بولی، برج بھاشا اور قدیم پنجابی بولیوں کی بعض ایسی خصوصیات کو محفوظ رکھا ہے جو اُردو کی تشکیل کے ابتدائی دَور میں نمایاں تھیں، لیکن بعد کو مختلف سماجی اور لسانی عوامل کے زیر اثر شمالی ہند میں بولی جانے والی اُردو سے مفقود ہوگئیں تو دوسری طرف بعض ایسے رُجحانات اور میلانات دکنی میں اُبھرے جو مقامی آب و ہوا سے پیدا ہوئے تھے۔ ان میں ہمسایہ زبانوں کے اثرات بھی شامل ہیں، اور زبان کے تاریخی نشوونما کے عمل میں پیدا ہونے والی خصوصیات بھی۔ پیش نظر سطور میں دکنی کی بعض ایسی لسانی خصوصیات اور میلانات کا تذکرہ کیا گیا ہے جن پر روشنی نہیں پڑی ہے۔

کسی زبان کا لسانی جائزہ لیتے وقت سب سے پہلے اس زبان کے صوتیوں (Phonemes) پر نظر پڑتی ہے۔ دکنی اُردو کا صوتی خاکہ فطری طور پر وہی ہے جو اُردو یا ہندوستانی کا ہے۔ لیکن دکنی میں ایسی متعدد اصوات بھی ملتی ہیں جو معیاری اُردو میں نہیں پائی جاتیں۔

متنفّس اصوات — اُردو اور ہندی میں متنفّس (Aspirated) صوتیے حسب ذیل اصوات کے ساتھ ملتے ہیں،

متنفس	غیر متنفس
پھ	پ
بھ	ب
تھ	ت
دھ	د
ٹھ	ٹ
ڈھ	ڈ
چھ	چ
جھ	ج
کھ	ک
گھ	گ

ان میں پ اور ب کی شفتی (Bilabial) اصوات سے لے کر ک اور گ کی غشائی اصوات (Velars) تمام بندشی آوازیں ہیں۔ لیکن دکنی میں بندشی اصوات کے علاوہ انفی (Nasals) صوتیوں م اور ن کے مقابل میں مھ اور نھ کی متنفس آوازیں بھی ملتی ہیں۔ پہلوی (Lateral) ل کے مقابل میں لھ کی آواز بھی ردتھپکدار (Trill) ر کے مقابل میں رھ کی متنفس آواز بھی۔ اور نیم مصوتوں (Semi-vowels) و اور ی کے مقابل میں وھ (wh) اور یھ (yh) کی آوازیں بھی۔ یہ متنفس آوازیں تعدد (frequency) کے اعتبار سے دو ایک الفاظ تک محدود نہیں بلکہ ان میں سے اکثر نسبتاً کثیر الاستعمال ہیں جیسا کہ ان کی غیر متنفس شکلیں۔ ذیل میں کلاسیکی دکنی کے مختلف ادوار کے شعراء کے کلام سے ہر آواز کی متعدد مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ نثر کے مقابلے میں اشعار کا انتخاب اس لئے کیا گیا ہے کہ زیر بحث اصوات کا صحیح دکنی تلفظ گرفت میں آسکے۔ خط کشیدہ الفاظ کا تلفظ توجہ طلب ہے۔

مھ (Mh)

مھیبوت ہوا سارا لوگ (نوسرہار)

کدھیں تھر ہر ہر سے مھیدیں (نوسرہار)

کہ بادل برستا ہے مھیوں آگ کا (قطب مشتری، ص ۱۸)

بتا نار اُس کوں مجھے مھینے تک (طوطی نامہ، ص ۹۳)

آئے اپنے یار کی مھاٹی تلے (پنچھی باچا، ص ۵۹)

بانواں نبی محمد داؤ
کھیا معنی انکھیں بھاؤ (نوسرہار)

(آخری شعر میں لفظ " محمد " کو " محھمد " کی شکل میں اس لئے پیش کیا گیا ہے کہ اُردو میں " ح " کا موتیہ عملاً مستعمل نہیں ہے)

موجودہ دکنی بولی میں بھی یہ آواز اسی طرح مستعمل ہے۔ چنانچہ مھینا (مہینا)، مھینگا (مہنگا)، مھاڑی (مہاڑی)، محھمد (محمد)، محھبوب (محبوب)، مھتاب (مہتاب)، مھارت (مہارت)، مھتر (مہتر) جیسے الفاظ میں مھ کی آواز کثرت کے ساتھ استعمال ہوتی ہے۔

نھ (N.h)

فرشتے عرش پر تے گئے نھاٹ کر	(قطب مشتری، صـ۵۸)
جنگل میں گیا نھاٹ کر یک اخن	(گلشنِ عشق، صـ۱۴۲)
یکیلا مجے سٹ کے گئے نھاسں کر	(قطب مشتری، صـ۵۶)
کیا کنن ویریں تجے اور کیوں نھلائیں	(پنچھی باچا، صـ۱۲۵)
تو جب نھانے کوں جاوے روز روشن جانب دریا	(کلیاتِ ولی، صـ۲۰۴)
کروا اسس نھنی کوں یہاں کیا ہوا	(قطب مشتری، صـ۴۷)
جو من میں نھنچ بنے کا تو پھر تکرار کیا کرنا	(کلیاتِ ولی، صـ۱۳۰)

موجودہ دکنی کے متعدد الفاظ جیسے نھانا (نہانا)، نھلانا (نہلانا)، نھنا (ننہا)، نھنیال (ننہیال)، نھاری (نہاری) وغیرہ میں بھی " نھ " کی آواز سُنی جاسکتی ہے۔

لھ (L.h)

زمیں بیچ سب لھو سوں جب نم ہوئی	(گلشنِ عشق، صـ۱۷۵)
لھو نے مارا جو شن شہزادے کوں دیک	(پنچھی باچا، صـ۲۲۶)
لھرا ہات میں لے ہو بادل رہیں	(طوطی نامہ، صـ۶۹)
لھرا میان میں تے شتابی سوں کھینچ	(طوطی نامہ، صـ۷۰)
لھرا لھو سوں ہے لال سٹ جان کا	(قطب مشتری، صـ۵۸)

لھ کی آواز بھی موجودہ دکنی بولی میں لھیری (لہری)، لھیریا (لہریا)، لھینگا (لہنگا) جیسے الفاظ میں موجود ہے۔

رھ (R.h)

رھیا محبت انکھیاں تاں	(نوسرہار)
رھیا جاسے ناچ تے اب ایک تل	(قطب مشتری، صـ۵۸)
ویکن دکھن یوں رھیا ہو گن	(گلشنِ عشق، صـ۵۴)

تب سنک سو گھر لگ رہیا ہیں کہیں (قطب نامہ، ص ۷)

لٹاں آ رہیاں یوں سو دھن گال پر (قطب مشتری، ص ۶۵)

پکڑ رہی تھی واں نار اس ٹھار کوں (قطب مشتری، ص ۷۷)

ضرور ہے رہنا اس کے فرمان میں (قطب مشتری، ص ۹۳)

کہ دائم رہنے کا نہیں ٹھاریاں (قطب مشتری)

دنیاں میں رہنا یک ہوا یادگار (سیف الملوک، ص ۳۰)

چلے اور بگے سوں وہ رہتے جیو کے سات (گلشن عشق، ص ۵۰)

سو اٹھتے رہیں گے قیامت تک جنم (پنچھی باچا، ص ۲۱)

جدید دکنی میں بھی متعدد الفاظ کے تلفظ میں "رہ" کی آواز ملتی ہے۔ مثلاً رہیمان (رحمٰن) رہیمت (رحمت) رہیم (رحیم) رہیال (رحل) وغیرہ۔

وھاں (= وہاں)

نکاں انڈیا وہاں بہوت ساز سوں (قطب مشتری، ص ۷۰)

اوک وہاں کے اکھاں سوں تعظیم پایمں (گلشن عشق، ص ۱۴۹)

جنم چک اپیں جاں ہینگے وہاں پنچ میں (گلشن عشق، ص ۵۲)

حال تیرا کس طرح ہے وہاں سو بول (پنچھی باچا، ص ۲۲۱)

تب گلائے وہاں کے لوگاں کے انگے (پنچھی باچا، ص ۲۲۴)

جو نہیں کچھ وہاں سو تو یہاں سے لیا (پنچھی باچا، ص ۱۴۱)

جہاں جاتا ہوں وہاں آتا ہے سامنے مے نین دیکھے (کلیات ولی، ص ۲۳)

آج بھی دکن کے شہری علاقوں کی دکنی بولی میں "وہاں" کا تلفظ "واں" ہوتا ہے لیکن دیہی علاقوں کے لوگ جو قدیم دکنی کی لسانی خصوصیت کے محافظ ہیں "وہاں" بولتے ہیں۔

یہاں (= یہاں)

سعادات دن اس کوں یہیں کام تھا (سیف الملوک، ص ۳۰)

عطارد کھیا شاہ پریاں ہے یہاں (قطب مشتری، ص ۱۱۲)

کہ راجے کوں یہاں کے کنواری تھی ایک (گلشن عشق، ص ۱۷۷)

چل شتابی یہاں سے اور اب کر تگ و تاز (پنچھی باچا، ص ۵۵)

مرد یہاں ہرگز نہ جانے کس کوں غیر (پنچھی باچا، ص ۲۰۹)

جیاں وو رہے پرم کا بے ہر دو سمر گئے مت (کلیات ولی، صفحہ ۱۳۹)

سمت تری ہے حق پہ نہ ہو نا امید جیاں
نین میں قفل کرن فیر تو کل کلید جیاں (کلیات ولی، صفحہ ۱۳۱)

اُردو اور ہندی کے برخلاف جہاں حرف بندشی اصوات کے مقابل میں متنفس صوتیے ہیں، دکنی میں انفی، پہلوی اور تھپک اصوات اور نیم مصوتوں "و" اور "ی" کے مقابل میں متنفس اصوات کی موجودگی دکنی کے صوتی نظام کی ایک خصوصیت ہے جس کا تعلق "ہ" (ہائے) کے مصمتہ سے ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس زبان کو "ہ" کی آواز سے گویا ایک خصومت ہے۔ کسی لفظ میں، خواہ وہ ہندوستانی اصل کا ہو یا عربی اور فارسی اصل کا۔ جہاں کہیں "ہ" کی آواز موجود ہوتی ہے، دکنی تلفظ ہمیشہ اسے درہم برہم کرنے پر تلا رہتا ہے۔ کبھی "ہ" کے مصمتے کو سرے سے حذف کر دیا جاتا ہے، جیسے واں (وہاں)، نیں (نہیں)، کیں (کہیں) جیسے الفاظ میں۔ کہیں "ہ" کو اپنی جگہ سے ہٹا کر کسی اور جگہ چسپاں کر دیا جاتا ہے۔ "ہ" کو بے جگہ کرنے کی ایک دلچسپ صورت اس سے جس سے مندرجہ بالا متنفس اصوات تشکیل پاتی ہیں۔ مندرجہ بالا مثالوں پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ جو اصول ان دونوں مثالوں میں کارفرما نظر آتا ہے ہے۔ جب کسی لفظ میں ایک مصمتہ اور پھر ایک مصوتہ کے بعد "ہ" کا مصمتہ آتا ہے تو "ہ" سے پہلے کے مصوتے کو حذف کر کے ابتدائی مصمتہ کو متنفس کر دیا جاتا ہے۔ بعض نمونوں میں جبکہ "ہ" کا مصمتہ ابتدائی صوتیہ سے کافی فاصلہ پر بھی ہو تو اسے اپنی جگہ سے ہٹا کر ابتدائی صوتیہ کی متنفس شکل میں شامل کر دیا جاتا ہے جیسے

مینہوں ← میہوں ؛ مہورت ← مھبورت ؛ چٹہ ← چٹا

یہی نہیں بلکہ بعض اوقات اگر لفظ کے درمیانی یا آخری حصے میں کوئی متنفس مصمتہ موجود ہو تو اس کے تنفس کو تبدیل کر کے اسے متنفس ابتدائی مصمتہ میں شامل کر دیا جاتا ہے، جیسے:

کندھا ← کھاندا ؛ پچھواڑ ← پھچکراج ؛ چترے چھتر

چھتر تم کے ڈھونڈھو یو کی ندے گے (طوطی نامہ، صفحہ ۱۹۳)
گہو ترو کوپل ہور پھنکوری مہر (طوطی نامہ، صفحہ ۲۱۳)

دکنی اصوات کی بحث کے سلسلے میں "ق" اور "خ" کا ذکر بھی ضروری ہے۔ معیاری اُردو میں "ق" کا صوتیہ موجود ہے جو عربی سے مستعار ہے۔ دکنی میں "ق" کا صوتیہ نہیں پایا جاتا، اور "خ" کا تلفظ بھی "کھ" کی طرح کیا جاتا ہے۔ پنجابی اردو میں "ق" اور "خ" دونوں صوتیے مفقود ہیں۔ حرف "ک" سے "ق" اور "کھ" دونوں کا کام لیا جاتا ہے۔ اُردو جیسی زبان میں جو ذیلی براعظم کے وسیع و عریض علاقے میں بولی جاتی ہے، صوتی عادتوں کے نشوونما کا یہ اختلاف بالکل فطری ہے۔ اگرچہ اب بھی ہم میں ایسے "اہل زبان" موجود ہوں گے جو خود کو پنجاب کے مقابلہ میں اس لئے برتر سمجھتے ہیں کہ وہ "اقبال" کا صحیح تلفظ کر سکتے ہیں، جبکہ اقبال خود کو "اکبال" کہتے تھے اور "حقہ" کی بجائے "ھکہ" پیتے تھے۔

دکنی مصوتے

صوتیات کے ایک طالب علم کو جو دکنی اور اردو کے تلفظ سے بخوبی آگاہ ہو، دکنی کی دو نمایاں خصوصیات جو اسے معیاری اُردو سے ممیز کرتی نظر آتی ہیں، وہ اس زبان کے مصوتوں اور دوہرے مصوتوں (Diphthongs) کا نظام ہے۔ دوہرے مصوتوں سے آئندہ سطور میں تفصیل سے بحث کی گئی ہے، جہاں تک مصوتوں کا تعلق ہے مرحوم ڈاکٹر زور نے اپنی کتاب ہندوستانی لسانیات میں

ایک طرف اُچھلتے ہوئے اشارے کئے تھے اور واقعہ یہ ہے کہ صوتیاتی تربیت پائے ہوئے کان کیلئے جو دکنی کے صحیح تلفظ سے واقف ہو، مصوتوں کے اس اختلاف کو (جن میں باہم مصوتوں کی تفخیم کا میلان پایا جاتا ہے) محسوس کرنا ممکن ہے لیکن ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی یہ رائے درست ہے کہ مصوتوں کے اس اختلاف کو صوتیاتی آلوں سے پیمائش کے بغیر ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ شعر میں بھی اس فرق کی گرفت ممکن نہیں۔

اِمالے اُردو اور ہندی میں صرف دو امالے (Diphthongs) پائے جاتے ہیں (au) اور (ai) جو کون اور کئی جیسے الفاظ میں ملتے ہیں۔ لیکن دکنی میں ان دو امالوں کے علاوہ حسبِ ذیل امالے بھی پائے جاتے ہیں جنہیں بین الاقوامی صوتیاتی حروف میں اسطرح لکھا جاسکتا ہے۔

۱۔ (ʌi) ۲۔ (ʌu) ۳۔ (oe) ۴۔ (eə) ۵۔ (ʌə)

معیاری اُردو کے مقابلے میں دکنی اُردو میں متعدد امالوں کا پایا جانا، دکنی کے اس میلان کا نتیجہ ہے کہ جہاں کہیں دو متصل مصوتے (Vowel - sequence) پائے جائیں انہیں باہم مدغم کرکے ایسے ایک مصوتیہ کی تدردی جائے۔ مثلاً لفظ "ہوئی" میں (u) اور (i) کے دو متصل مصوتے پائے جاتے ہیں۔ دکنی میں اس کا تلفظ ایک ہی مصوتیہ کی شکل میں ہوگا اور یہ اسطرح کہ (u) کی آواز سے آغاز کرکے (i) پر اس کو ختم کیا جائے، جو امالہ کی تشکیل کا عام اُصول ہے۔ ذیل کی چند مثالوں میں اسی لفظ "ہوئی" کو دکنی کے مختلف اَدوار کے شاعروں نے جس طرح باندھا ہے، اس سے اندازہ ہوگا کہ معیاری اُردو میں جہاں اس لفظ کے تلفظ میں دو متصل مصوتوں کی آوازیں شامل ہیں، دکنی میں ان دو مصوتوں کا تلفظ ایک امالہ کی حیثیت سے ہوا ہے۔

آئی جو دیکھی شیشہ کھول ۔ پڑی ہوئی سب رنگت گھول	(نوسرہار)
زمیں سست ہوئی یُوں جو ہلتی نہ تھی	(قطب مشتری ص۱۰)
شمع ہوئی تو بھی اس جلنہار کوں	(قطب مشتری ص۱۹)
تو ہوئی چنچل جانو شفقت تمام	(گلشن عشق ص۵۵)
موج بے تابی دل اشک میں ہوئی جلوہ نما	(کلیاتِ ولی ص۱)

اسی طرح ذیل کے مصرعوں میں خط کشیدہ الفاظ کے تلفظ پر نظر ڈالنے سے اس امالہ کی مزید وضاحت ہوگی۔

جن پو سر جیا بھئیں اسمان	(نوسرہار)
پڑے مست ہو بھئیں پہ ابرتے سور	(قطب مشتری ص۹)
چھپیا بھئیں، بھتر رستم اس دھاک تے	(قطب مشتری ص۳۲)
فرشتہ اُتر بھئیں پو ہرگز نہ آئے	(طوطی نامہ ص۱)
دلبری سے لے او سے بھئیں سے اُٹھا	(پنچھی باچا، ص۲۲۸)
کہ او موئی کیا مارکر مرگ کوں	(قطب مشتری ص۵)

• موجودہ دکنی میں بھی سوئیں (سُوئی) روئیں (روئی) جیسے الفاظ میں یہ امالہ موجود ہے۔

(۲) **ʊe** دوسرا امالہ (o) اور (e) کے متصل مصوتوں کے ادغام سے تشکیل پاتا ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں خط کشیدہ الفاظ کے تلفظ سے اس کی وضاحت ہوگی۔

نہیں مجھ کوں تو دھار تج بات کری — (قطب مشتری، ص۹)

نہ واں آشنا کری نہ واں یار ہے — (قطب مشتری، ص۲۸)

جو یک بیت اتوں کی اگر کوئی پڑھے — (طوطی نامہ، ص۱)

کہ اس عورتاں سے نہ جیتا ہے کوئے
اور جیتے اتوں تے جو کری بات دھوئے — (طوطی نامہ، ص۲۸۲)

جو کری شمع کا تیرے پروانہ ہو — (گلشن عشق، ص۴۵)

نین کری کہ تج گلی میں دل کو بسر نہ آیا — (کلیات ولی، ص۳۲)

ہری جوگن جو کری پی کی ڈسے سنسار کرنا کیا — (کلیات ولی، ص۳۵)

بچھانا کہ دوئی ہے یہ من ہر سندھر — (قطب مشتری، ص۳۶)

سو دوئی بادشا ہے کہ بھی دو دھن — (طوطی نامہ، ص۳۲)

جو سوئیں گے جہیں یاں تو ہوئیں گے ہلاک — (طوطی نامہ، ص۵۶)

۳- (وے)

(و) اور (ے) کے متصل مصوتوں سے جو ابالہ بنتا ہے، اس کی وضاحت ان مثالوں سے ہوگی:

کیوں اب ہوے یہ مشکل بلی — (نوسرہار)

اگر جو کرم ہوے تو اکس اوپر — (قطب مشتری، ص۶۳)

پتنگ جل ہوے شمع جل ٹھار ہوے — (قطب مشتری، ص۹۱)

دیوانی ہو باتاں کروں سو دہ کھوے
پری ہور آدم سوں کیوں جوڑ ہوے — (قطب مشتری، ص۹۳)

نقش دیوار کیوں نہ ہوے عاشق — (کلیات ولی، ص۱)

دل عشق کیوں نہ ہوے روشن — (کلیات ولی، ص۱۱)

کرامت تے تیرے کنکر پہاڑ ہوئیں — (سیف الملوک، ص۱۰)

کہ اس عورتاں سے نہ جیتا ہے کوئے
اوجیتے اتوں تے جو کوی بات دھوئے — (طوطی نامہ، ص۲۸۲)

۴- (ہے)

(ہ) اور (ے) کے متصل مصوتے (ہے) کا ابالہ بناتے ہیں۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

جو کوی جھوٹ کہے سو پتیا مانگواے — (قطب مشتری، ص۳)

بھکی گئے ہیں پردیس ہوات ڈھال — (گلشن عشق، ص۱۱)

کہے آج تو سب بتاں بھاگ گئے
نہ جانے چھپے کاں کس آس گئے — (طوطی نامہ، ص ۲۵)

گئے تے روٹی کو سو گل پانی ہوئے — (پنچھی باچا، ص ۱۵۲)

ہو گئے جب یک سو دو ئی کچھ نہ دسے — (پنچھی باچا، ص ۲۰)

داکھ ہو گئے ہیں جس کوں دیکھ مشہور — (کلیات ولی، ص ۵۹)

۵- (ہ ی)

یہ اِمالہ اُصولاً (ہ) اور (ی) کے متصلہ مصوتوں سے بنتا ہے۔ اس کے علاوہ اس امالہ کی تشکیل کی ایک خاص صوتی شکل اور بھی ہے۔ دکنی میں متعدد الفاظ کی صورت میں جہاں "ہ" کا مصمتہ حذف کر دیا جاتا ہے، اس کی جگہ کوئی اور مصوتہ لے لیتا ہے۔ چنانچہ ایسے الفاظ جن میں "ہ" کے بعد (ی) کا مصوتہ آتا ہے، ان میں "ہ" کی جگہ زبر کی آواز (ہ) لے لیتی ہے، اور پھر (ہ) اور (ی) کے مصوتے باہم مدغم ہو کر (ی ہ) کا امالہ بناتے ہیں۔ مستذکرہ اُصول کے مطابق ذیل کی مثالوں پر نظر ڈالنے سے واضح ہوگا کہ "ہ" کا مصمتہ حذف کرنے کے بعد الفاظ کی شکل اس طرح بدلتی ہے۔

کہیں ← کیں ؛ نہیں ← نیں ؛ دہیں ← دیں ؛ کہی ← کی

ذیل کے مصرعوں سے اس اِمالے کے تلفظ کی وضاحت ہوگی۔

لیکر گئی اپس بچاڑ پر پیار سوں — (قطب مشتری، ص ۶۴)

عطارد کے نزدیک دو نار گئی
بلاتے تجے مشتری سات وہ کئی — (قطب مشتری، ص ۴۳)

تجہ مکھ کی پرستش میں گئی عمر ہی ساری — (کلیات ولی، ص ۹)

شکر یار نے کوں جو گئی بچار میں
ہوئی یک بلا میں گرفتار دیں — (طوطی نامہ، ص ۴۷)

اتر تیج دیں اُس پہ مار یا نرنگ — (گلشن عشق، ص ۱۴۲)

یکایک خبر گھر کوں نا بھیج دیں
سے ڈیرا اندھیا شہر کے بچار گیں — (طوطی نامہ، ص ۴۵)

لگا جیو باطن میں اس سات دیں
چلے سیر کرتے بلوں ہور کئیں — (سیف الملوک، ص ۱۹)

پن اس بیل کا کیئں نہ پایا اثر — (گلشن عشق، ص ۱۴۳)

سو آیا مرد کئیں تے میسے نے — (طوطی نامہ، ص ۶۹)

پکڑ دہی تی دو نار اس مخار کوں — (قطب مشتری، ص ۵)

دکھیا نیں کرھیں کچ اپس تے جدا (گلشن عشق، ص۲۰)

نیں آ رے بچھو تجے ہور سانپ جم
کاٹتے رہیں گے قیامت تک جنم (پنچھی باچھا، ص۲۱۰)

مرہم سوں نیں ہوا ہے کھتج داغ میرا (کلیات ولی، ص۱۲)

خرم نیں سو دو نار کیا کام آے (قطب مشتری، ص۶۵)

دو متصل مصوتوں کو مدغم کر کے انہیں اِمالہ کی شکل دینے کا میلان اور دو دلچسپ صورتوں میں رونما ہوتا ہے۔ جو یہ ہیں:
دکنی میں کہا، اُٹھا، سُنا، رہا جیسے الفاظ علی الترتیب ان شکلوں میں آتے ہیں، کہیا، اُٹھیا، سُنیا، رھیا وغیرہ۔ لیکن یہ خواہ کہ الفاظ کے تلفظ میں "یا" کا لاحقہ) صوتی قدر رکھتا ہے۔ اور دکنی شعرا کہیا کو لکھا، پڑھیا کو پڑھا، رھیا کو رہا کے وزن پر باندھتے ہیں۔ اس قبیل کے الفاظ کے آخر میں "ا" کے مصوتے سے پہلے ی (ی) کا نیم مصوتہ موجود ہے۔ زیر بحث میلان کے تحت نیم مصوتے کے ساتھ بھی مصوتہ کا سا سلوک کر کے اس میں اِمالہ کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ ذیل کی مثالوں میں "یا" کے لاحقہ کی ایک صوتی قدر نمایاں ہے:

کہیں نت دیو تو عجب ٹھار ہے (قطب مشتری، ص۶۳)

دکھیا تیرے دکھ کا سنگاتی اہے (قطب مشتری، ص۵۸)

سُکھیا ہے سکتے جاکے دکھ بولے جو (قطب مشتری، ص۵۸)

ادھر لی پریاں ہور اُدھر لی پریاں
کر اچھتیاں اپیاں کدھر بی پریاں (قطب مشتری، ص۵۹)

پڑیا شور دریا میں طوفاں اُٹھیا
ہوا آگ اور پیر لرزا چھوٹیا (گلشن عشق، ص۱۴۲)

لیا دل سو سیف الملک جان سوں (سیف الملوک، ص۱۱)

دکھیا اس قبیل کے بچھڑے ثمن (سیف الملوک، ص۱۱)

نیم مصوتہ اور مصوتہ کو دو متصل مصوتوں کی طرح مدغم کر کے اِمالہ کی شکل دینے کی دوسری دلچسپ صورت، جوان، جواب، سوار، جیسے الفاظ میں نظر آتی ہے، جنہیں دکنی میں جان، جاب، سار کی شکل میں تحریر کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی وہی اُصول کارفرما ہے۔ ان الفاظ میں "ا" کے مصوتے سے قبل "و" کا نیم مصوتہ موجود ہے۔ اور دکنی مزاج ان دونوں کے امتزاج سے ایک اِمالہ کی کیفیت پیدا کرتا ہے چنانچہ دکن کا ایک ان پڑھ دیہاتی آج بھی ان الفاظ کا تلفظ کچھ اسطرح کرے گا۔ جُان، جُاب، سُار۔ کلاسیکی دکنی میں "و" اور "ا" کے ادغام کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

خوارج کی اگن تہرے پانی سوں بجھا (کلیات محمد قلی، ص۱)

کہ جس جان کا نقش اس دھات ہے
سو شہ جان آپے وو کس دھات ہے (قطب مشتری، ص۷۹)

پرت خوب جاناں سوں لیانے لگی (طوطی نامہ، صـ ۴۲)

ادھر جاب میں دیو تگی ہر سند (طوطی نامہ، صـ ۴۰)

اگر چپ رہتی ہوں نہ دسے جاب میں (طوطی نامہ، صـ ۴۱)

سلیمان آیا تخت سیار ہو (سیف الملوک، صـ ۱۰)

اسی طرح "جھار" کے لئے "جاری"۔ ثواب کے لئے "ثاب" جیسے الفاظ اب بھی دیہاتی علاقوں کی بوڑھی عورتوں کی زبان میں سُنے جاسکتے ہیں۔

املاؤں کی بحث کو ختم کرتے ہوئے اس امر کا تذکرہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ دکنی کی ہمسایہ زبانوں مراٹھی، تلگو اور کنڑی زبانوں میں ایسے کوئی املے نہیں پائے جاتے۔

انفی آوازیں اکثر آوازوں کو انفی بنانے کا رجحان شمالی ہند کی بعض بولیوں کی وہ خصوصیت ہے جسے دکنی نے اکثر صورتوں میں محفوظ رکھا ہے۔ جیسے بی کے لئے "ایں"۔ آگے کے لئے "انگے" وغیرہ۔ دکنی کی اس خصوصیت پر دکنی تصانیف کے مقدموں وغیرہ میں تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن اصوات کو انفی بنانے کی ایک اور صورت یہ ہے کہ اکثر الفاظ میں جہاں "ن" کا مصمتہ کہیں درمیانی حالت میں آتا ہے تو دکنی میں "ن" کو حذف کرکے اس سے قبل کے مصوتیہ کو انفی بنادیا جاتا ہے۔ کلاسیکی دکنی میں یہ رجحان بڑی شدت سے نمایاں ہے۔ ذیل کی متعدد مثالوں سے اس کی وضاحت ہوتی ہے۔

پچپانی کر دوتی ہے یہ من پر سندھر (قطب مشتری، صـ ۳۰)

کھیا ڈرنگوا سے سلکھن سندر (گلشن عشق، صـ ۱۲۵)

فلک پو بیٹگی چال سا کم نظر
سچ طبع کر سچ تجہ کوں کنکر (گلشن عشق، صـ ۳۲)

اگر جگ دندی ہو تو بیں تجہ کوں ڈر (گلشن عشق، صـ ۱۴۳)

کہی بعد ازاں اُس چنچل نار کوں (طوطی نامہ، صـ ۴۳)

سلامت سو آئی توں اپنے مندھیر (طوطی نامہ، صـ ۴۶)

جہاں نگاہ عقل کوں نیں کچھ دستدا (پنچھی باچا، صـ ۲۱)

پس دکھیں بوڑھے چندے کوں مشار کام (پنچھی باچا، صـ ۲۱)

خوبصورت تھی کنیزک جوں چھند (پنچھی باچا، صـ ۱۱۵)

پنکھی غل اُجاتے تھے خوش ڈالے ڈال (سیف الملوک، صـ ۱۱۸)

تجہ زلف کی زنجیر پر رکھ دانت غیل مست (کلیات ولی، صـ ۶۹)

پرت کی جو کنتھا پہنے اس گھر بار کیا کرنا (کلیات ولی، صـ ۳۲)

دکنی میں عربی اور فارسی الفاظ : اُردو زبان نے سینکڑوں اور ہزاروں الفاظ فارسی اور عربی زبانوں سے مستعار لئے ہیں

اسی طرح سنسکرت اصل کے بے شمار الفاظ ہماری روزمرہ کی زبان کا جزو بنے ہوئے ہیں۔ اُردو نے سنسکرت اصل کے الفاظ کو دوسری ہندوستانی زبانوں کی طرح تسہیل کے فطری اصولوں کے تحت ان کی ہیئت میں بہت کچھ تبدیلی پیدا کر کے انہیں آسان بنایا اور اس طرح اپنا لیا ہے۔ لیکن عربی اور فارسی الفاظ کے تعلق سے معیاری اُردو کا رویہ بالکل مختلف ہے۔ عربی اور فارسی الفاظ کا اس درجہ احترام کہ ان کی صوتی اور تحریری ہیئت میں کوئی تبدیلی نہ ہونے پائے۔ معیاری اُردو کی خصوصیت رہی ہے۔ چنانچہ ث۔ س۔ ص۔ ذ۔ ط۔ ظ۔ ع جیسے مردہ صوتیے اب بھی ہمارے رسم الخط پر مسلط ہیں۔ اگرچہ احترام کا یہ رجحان ان معنوی (Semantic) تبدیلیوں کو روک نہیں سکا، جو بے شمار عربی الفاظ کی صورت میں رونما ہوئی ہیں۔ معیاری اُردو کے اس میلان کا نمایاں سبب یہی ہے کہ شمالی ہند میں اُردو زبان مغل حکمرانوں کے عہد میں ہمیشہ فارسی کے حد درجہ متاثر، مرعوب اور مغلوب رہی ہے۔ اس کے برخلاف دکنی نے سنسکرت اصل کے الفاظ کی طرح فارسی اور عربی الفاظ کو بھی اپنے مزاج کے مطابق سہل بنا کر قبول کیا ہے۔ تسہیل کا یہ رجحان دکنی میں اس درجہ شدید تھا کہ یہ لوگ اسم معرفہ کو بھی آسان بنانے سے نہیں چوکتے تھے اور جیسے بولتے تھے اسی طرح ادبی تحریروں میں قلمبند بھی کرتے تھے۔ صرف نصرتی سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ جن میں محمد کو محمد، فاطمہ کو فاطم، علی کو علی، حسن کو حسن، حسین کو حسین، معاویہ کو معوی، موسیٰ اشعری کو موسیٰ شعری، یزید کو یازد بنا دیا گیا ہے۔

باذان بتی محمد زاد	ممتی معوی انجیں بجاڈ
ہور نبی کی خاص اولاد	علی فاطم کی نور زاد
حسن جیسا بھائی انس	انس دھر دیکھے کون عنس
حسن کون قوں جیو دل مار	دیے اس بادیں زہر قہار
یو سن زینب راضی ہوی	حسین کرنے اپنا شوی
تھا وہاں ایک کوی شہری	ناوں انس موسیٰ شعری
یازد بارے کون کدام	کافر دشمن دین اسلام

آج بھی دکن کے دیہی علاقوں میں محمد، علی، حسن، حسین کا تلفظ بالکل اسی طرح کیا جاتا ہے جیسے نصرتی کے مندرجہ بالا اشعار میں ملفوظ ہے۔

دکنی اور مقامی زبانیں: کلاسیکی دکنی کا اپنے سنہرے دور میں سرزمین دکن کی جن زبانوں سے سابقہ پڑا ان میں مرہٹی، تلگو اور کنڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ دکنی نے ان زبانوں پر اپنے گہرے نقوش چھوڑے ہیں اور کسی نہ کسی حد تک خود بھی ان کا اثر قبول کیا ہے۔ جنوب کی زبانوں میں دکنی کا مرہٹی سے گہرا تعلق رہا ہے۔ یہ زبان جو تلگو اور کنڑی کے برخلاف ہند آریائی زبانوں کے جنوبی گروہ کی ایک اہم زبان ہے۔ اسی زمانے سے دکنی پر اثر انداز ہوتی رہی ہے، جبکہ اُردو اپنی تشکیل کے ابتدائی مدارج میں سیال اور غیر متعین شکل میں جنوبی ہند پہنچی تھی۔ دکنی کے ذخیرہ الفاظ پر مرہٹی کا گہرا اثر نمایاں ہے۔ سنسکرت اصل کے اکثر الفاظ ایسے ملتے ہیں جو مرہٹی کے توسط سے دکنی میں داخل ہوئے ہیں، اور اسی صوتی روپ میں آتے ہیں جو مرہٹی میں رائج ہے۔ خود مرہٹی زبان نے بھی دکنی اور دکنی کے توسط سے فارسی اور عربی الفاظ کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ مرہٹی میں پائے جانے والے فارسی اور عربی الفاظ کی صوتی شکلیں اور ان کے معنی اور مفہوم بھی وہی ہیں جو معاصر دکنی زبان میں رائج تھے۔ دکنی اور مرہٹی کا باہمی تعلق دکنیات کا ایک نہایت اہم پہلو ہے، جو ابھی تک نظروں سے اوجھل رہا ہے۔ اس موضوع پر ہمارے فاضل دوست ڈاکٹر ایس۔ آر کلکرنی، صدر شعبۂ مرہٹی عثمانیہ یونیورسٹی نے (جو دکنی زبان کے بھی ایسے ہی مزاج داں ہیں جیسے مرہٹی کے) بڑا قیمتی مواد جمع کیا ہے، جس سے دکنیات کے نامعلوم گوشوں پر روشنی پڑے گی۔

مرہٹی کے برخلاف دراوڑی اصل کی مقامی زبان تلگو، ور کنٹری کے ساتھ دکنی کا رویہ محتاط قسم کا نظر آتا ہے۔ گولکنڈہ اور حیدرآباد علاقہ تلنگانہ کے قلب میں واقع ہیں۔ لیکن یہ ایک دلچسپ اور متحیر کن لسانی واقعہ ہے کہ جہاں تک ذخیرۂ الفاظ کا تعلق ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کلاسیکی دکنی نے تلگو اصل کا شاید کوئی لفظ مستعار نہیں لیا۔[1] اگرچہ ان زبانوں سے راست ربط میں ہونے کی وجہ سے ان زبانوں کے لب و لہجہ (accent) کا گہرا اثر دکنی پر پڑا ہے۔ اور یہ اثر اس درجہ شدید ہے کہ اگر آپ تلنگانہ کے اندرونی دیہات میں کسی ان پڑھ دیہاتی کو دکنی بولتے ہوا سنیں، اور اس کی آواز پوری طرح سنائی نہ دے رہی ہو، تو یہ معلوم ہوگا کہ وہ تلگو بول رہا ہے۔ یہی حال کرناٹک اور مہاراشٹرا کے علاقوں میں بولی جانے والی دکنی کا ہے، جو کنٹری اور مرہٹی کے لب و لہجہ سے متاثر اور مغلوب نظر آئے گی۔

---

[1] راقم کو قدیم دکنی کی زیر تدوین لغت کے سلسلے میں (جو محترم ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی زیر نگرانی ترتیب دی جارہی ہے) دکنی کی مطبوعہ کتابوں اور اہم مخطوطوں سے کم و بیش چھ ہزار الفاظ جمع کرنے اور ان میں سے بیشتر کو کھنگالنے کا موقع ملا ہے، لیکن تلاش کے باوجود تلگو اصل کا کوئی لفظ نظر سے نہیں گزرا۔ مولوی عبدالحق نے وجہی کی تصانیف پر جو مقدمے لکھے ہیں ان میں ایک لفظ "دوراہی" کو تلگو سے ماخوذ بتایا ہے اور اسی ایک لفظ کے سہارے یہ تحریر فرمایا ہے کہ تلگو کے چند الفاظ بھی دکنی میں ملتے ہیں۔ بعد کو ڈاکٹر زور اور دکنی کے دوسرے محققین نے بھی اسی بیان کو دہرایا ہے۔ لیکن "دوراہی" (دُر + ہی) سنسکرت اصل کا لفظ ہے جس کے معنی کسی کی بادشاہت یا اقتدار کا قسم کھانے کے ہیں۔ بعض بولیوں میں یہ لفظ "دولاہی" کی شکل میں بھی پایا جاتا ہے۔ دکنی میں اس لفظ کے ساتھ جو محاورہ "دوراہی پھرانا" ملتا ہے، وہ کم و بیش اسی شکل میں "دوراہی پھرانے" مرہٹی میں موجود ہے (مرہٹی میں "نے" علامت مصدر ہے)، جبکہ تلگو میں "دوراہی" جیسا کوئی لفظ پایا جاتا ہے اور نہ ایسا کوئی محاورہ۔ معیاری اردو کا موجودہ لفظ "دُہائی" اسی قدیم لفظ "دُراہی" کی بگڑی ہوئی شکل معلوم ہوتا ہے۔ دکنی میں "دُراہی" "دوراہی" اور "دولاہی" کے الفاظ اسی مفہوم میں ملتے ہیں۔ ڈاکٹر زور نے کلیات محمد قلی کے مقدمہ میں دکنی میں پائے جانے والے "چند تلگو الفاظ" کا ذکر کرتے ہوئے دو مثالیں دی ہیں۔ ایک تو یہی لفظ "دُراہی" ہے جس کی وضاحت کی گئی ہے اور دوسرا لفظ ہے "ایم دے ایم"۔ تلاش کرنے پر کلیات محمد قلی میں وہ شعر ملا جہاں یہ الفاظ موجود ہیں۔ نظم کا عنوان جو زور صاحب نے قائم کیا ہے یہ ہے "ایک تلنگن سے"۔ شعر ہے ؎

نبی صدقے قطب شہ سانول سوں   بچن ہندوی سوں بولے ایم دے ایم

ہندوی سے مراد مقامی ہندوؤں کی زبان تلگو ہے۔ جیسا کہ واضح ہے رنگین مزاج بادشاہ نے تلگو بولنے والی کسی خوبرو حسینہ سے تلگو زبان میں اپنی مخاطبت یا چھیڑ چھاڑ کا ذکر کیا ہے۔ یہ منقولہ (quoted) الفاظ ہیں، جنھیں دکنی کے ذخیرۂ الفاظ میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔

عجب نہیں کہ اصل شعر میں "سوں" کا لفظ سانول یا سہیلی سے پہلے ہو۔ ایسی صورت میں مصرعہ یوں ہوگا ؎

نبی صدقے قطب شہ سوں سنولی

"ییم ری ییم" کا فقرہ تلگو میں بے تکلف یا بے تمیزانہ گفتگو میں استعمال ہوتا ہے جس کے لفظی معنی ہیں "کیا ہے جی کیا ہے"، مراد "تم چاہتے کیا ہو"۔ اس فقرہ کا مفہوم ہے۔ شعر کو اس طرح پڑھنے سے شعر زیادہ بامعنی اور پرلطف ہوجاتا ہے۔ کوئی خوبرو غزال وحشی بادشاہ کی چھیڑ چھاڑ کے جواب میں یہ فقرہ کہتی ہے۔ دکنی مخطوطوں کی کتابت میں ایسی بے شمار غلطیاں پائی جاتی ہیں۔

غلام رسول

دکنی زبان کی بعض خصوصیات

ہندوستانی کا مبدا کیا ہے؟ ابھی تک اُردو کے ماہرینِ لسانیات اس گتھی کو سلجھا نہ سکے۔ چار پانچ نظریے اب تک جو اس کے بارے میں دریافت ہوئے ہیں، اُن کی رو سے قطعیت کے ساتھ اُردو کا ماخذ ثابت نہیں ہوتا۔ اُردو زبان کا آغاز ۱۱۹۳ء میں ہوا، جبکہ محمد غوری دہلی کی سلطنت پر حکمران تھا۔ کئی مصنفین کی رائے ہے کہ وہ اجنبیوں کی زبان فارسی اور مقامی لوگوں کی زبان ہندی کے میل جول سے پیدا ہوئی۔ اصل میں اُردو زبان کی بُنیاد فتح دہلی سے کہیں پہلے پڑ چکی تھی۔ چوں کہ یہ زبان اس وقت کی مُروجہ ہند آریائی زبان سے نکلی تھی، اس لیئے وہ پہلے ہندوستانی کہلاتی تھی۔ یہ نام ماہر لسانیات گریرسن کی بدولت مشہور ہوا۔ ورنہ شعرائے قدیم نے اس کو ہندی، ہندوئی، ہندوی، دہلوی، ریختہ اور اُردو کے ناموں سے پکارا ہے۔ ڈیڑھ سو سال کے بعد جب اُردو گجرات اور دکن میں بتدریج پھیلی، تو یہ ہندوستانی تین شاخوں میں بٹ گئی۔ جو شاخ شمالی ہند میں رہی اور بڑھی وہ شمالی کہلائی۔ جو شاخ گجرات میں رہی اور پھیلی وہ گجراتی یا گجری کے نام سے نامزد ہوئی اور دکن میں، جو شاخ پھلی پھولی وہ دکنی کا نام پائی۔

دکنی کے ارتقاء کے لحاظ سے اس کے حسب ذیل دَور ہو سکتے ہیں:۔

(۱) بہمنی عہد۔ گلبرگہ اور بیدر (۱۳۵۰ء – ۱۵۲۵ء)

(۲) عادل شاہی عہد۔ بیجاپور (۱۴۹۰ء – ۱۶۸۶ء)

قطب شاہی عہد۔ گولکنڈہ اور حیدرآباد (۱۵۰۸ء – ۱۶۸۷ء)

(۳) مغل عہد۔ حیدرآباد اور اورنگ آباد (۱۶۸۶ء – ۱۷۵۰ء)

(۴) انقلابی عہد۔ دکنی کا اُردو پر اثر۔

بہمنی عہد۔ بہمنی سلطنت ۱۳۴۷ء میں قائم ہوئی۔ اسی زمانے سے دکنی کا ارتقا ہونے لگا۔ لوگوں نے اسے سماجی

اور مذہبی مقاصد کے لئے استعمال کیا۔ اس کے حکمرانوں نے قومی اتحاد اور رواداری کی اچھی مثال قائم کی اور دکنی کو سرکاری زبان قرار دیا۔ ان کی سرپرستی میں دکنی زبان کو فروغ ہوا۔ شاعروں نے اس میں مثنویاں اور قصیدے لکھے اور صوفیوں نے نظم و نثر میں تصوف و سلوک اور دینی مسائل لکھ کر زبان کی اشاعت میں بڑی مدد دی۔

عادل شاہی عہد ۔ بہمنیوں کے خاتمے کے بعد بیجاپور میں عادل شاہی حکومت قائم ہوئی۔ اس خاندان کے سبھی بادشاہ صاحب علم فنون لطیفہ اور موسیقی کے ماہر، دکنی زبان اور ادب کے قدردان تھے۔ ان کی فیاضی اور علم دوستی سے مختلف ملکوں کے شاعروں، عالموں، صوفیوں وغیرہ کا بیجاپور مرکز بن گیا۔ علمی و ادبی فضا پیدا ہوئی اور دکنی زبان کو سرکاری کا درجہ ملا، جس کے باعث دکنی زبان اور ادب کو عروج حاصل ہوا۔

قطب شاہی عہد : بہمنیوں کے جانشینوں میں قطب شاہیوں کو تمدن، تعمیر کاری، علم پروری اور ادب نوازی کے لحاظ سے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہ سلطنت گولکنڈہ سے لے کر آندھرا کے بڑے علاقہ تک پھیلی ہوئی تھی۔ اس خاندان کے دو بادشاہوں یعنی ابراہیم قلی اور محمد قلی کی وسیع النظری، مذہبی رواداری، علمی سرپرستی، رفاہِ عامہ، شعر و سخن کی دلچسپی اور داد و دہش کے سبب اس سلطنت کو بڑی شہرت نصیب ہوئی۔ دُور دُور سے اہلِ علم اور ہنرمند لوگ کھنچ کھنچ کر گولکنڈہ پایہ تخت میں اکٹھا ہوئے۔ ایسے علمی ماحول میں دکنی زبان اور ادب کو بڑی ترقی ہوئی۔ دکنی ادب میں چار چاند لگ گئے۔

مغل عہد : اورنگ زیب نے ابوالحسن تاناشاہ کو شکست دینے کے بعد اورنگ آباد کو اپنا مستقر بنایا اور وہ یہاں ایک عرصے تک رہا۔ اس کے زمانے میں اورنگ آباد سارے ہندوستان کا مرکز بنا ہوا تھا۔ یہاں ہر صوبے کے علما اور فقرا وغیرہ جمع ہوتے تھے۔ اسی اورنگ آباد سے دکنی زبان کا رہنما شاعر وؔلی پیدا ہوا، جس کے نقش قدم پر شمالی ہند کے شعرا چلنے لگے۔ ولیؔ کے علاوہ دوسرے شاعروں نے دکنی ادب کو بڑا فائدہ پہنچایا۔ ان کی سرکار اور دربار سے کوئی سرپرستی نہیں ہوتی تھی۔ فقط اپنے ذاتی شوق اور عوام کے رجحان کے مدنظر انہوں نے فنانِ سخن جاری رکھا تھا۔

انقلابی عہد : اورنگ زیب کے دکن فتح کرنے کے بعد شمالی ہند اور دکن دونوں مل گئے۔ دکن کے لوگ شمالی ہند کو اور شمالی ہند کے لوگ دکن کو آنے جانے لگے، جس سے ایک دوسرے میں میل ملاپ پیدا ہو گیا۔ اس زمانے میں شمالی ہند میں اُردو زبان صرف بول چال کی حد تک رائج تھی۔ اس میں شعر و شاعری نہیں ہوتی تھی۔ جوں ہی ولیؔ کا دکنی کلام دہلی پہنچا، وہاں کے شاعروں نے اسے نمونہ بنایا اور اپنی زبان میں شاعری شروع کر دی۔ اس طرح دکنی ادب نے اُردو ادب میں انقلاب پیدا کیا۔

مسلمان بادشاہوں کی فوج کشی و ملک گیری اور صوفیوں کی تمدنی و تبلیغی تحریک کے ساتھ ساتھ ایک طرف دہلی سے دکن کی طرف پنجابی اور ہریانی وغیرہ زبانوں کا دور دورہ ہو رہا تھا۔ دوسری طرف قرب و جوار کی زبانوں کے اثرات دکنی پر پڑ رہے تھے، جن سے دکنی میں پنجابی، ہریانی، برج بھاشا، راجستھانی، گجراتی، مرہٹی، کنڑی اور تلنگی کے بعض بعض الفاظ داخل ہو گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دکنی اور اُردو میں کم و بیش اختلافات پیدا ہو گئے۔ اب انہیں نیچے بیان کیا جاتا ہے :-

(۱) دکنی میں اسم کی جمع واحد کے آخر میں (اں) بڑھانے سے بنتی ہے۔ جیسے : کتاب کی جمع کتاباں۔ گھر کی جمع گھراں۔

(۲) دکنی میں فاعل جمع مؤنث ہو، تو اس کا فعل بھی جمع آتا ہے۔ جیسے : چار کماناں، ہتھیاں

(۳) دکنی میں صفات، جمع مونث ہو تو علامتِ اضافت بھی جمع آتی ہے۔ جیسے معراج کیاں نشانیاں۔

(۴) دکنی میں جمع والے لفظوں کی بھی جمع بنائی جاتی ہے۔ جیسے: اصحاباں۔

(۵) دکنی میں ایسے جمع مذکر الفاظ، جن کے آخر میں (ے) ہو، اُن کی بھی جمع (اں) سے بنائی جاتی ہے۔

جیسے بندے کی جمع بندیاں، بعضے کی جمع بعضیاں۔

(۶) دکنی میں مونث صفتوں کی بھی جمع بنائی جاتی ہے۔ جیسے گوریاں، عورتاں

(۷) دکنی میں حالتِ فاعلی میں (نے) کا استعمال اکثر نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی ہوتا ہے۔ جیسے: دل۔ نظر کوں اپنے پرواز کیا۔ (سب رس)

(۸) دکنی میں حالتِ مفعولی میں "کو" کی جگہ کوں (برج بھاشا، راجستھانی)، اور "سے" کی جگہ تے (پنجابی) آتا ہے۔

(۹) دکنی صفات میں اختلاف ہوتا ہے۔ کئی کی جگہ کینک (مرہٹی) سب کی جگہ سگل، سگلے (مرہٹی) تمام کی جگہ نگٹ اور اِتنا، جِتنا، کِتنا کی جگہ ترتیب وار اِتّا، اِتیا، جِتّا، جِتیا اور کِتّا، کِتیا آتے ہیں۔

(۱۰) دکنی ضمیروں میں، میں کی جمع ہمن (برج بھاشا) ہمنا، ہمے، ہمیں، آپے، (ہو) کی جمع اُپن، اپیں۔ میرا کی جگہ مو، تُو کی جگہ توں (پنجابی) تم کی جگہ تمن (برج بھاشا) تمنا۔ تجھے کی جگہ تُجُ، تجھ، تجے۔ تمہیں کی جگہ تمن، تمہیں، تمنا، تمنا کوں۔ تیرا کی جگہ تُو، تج، تورج (گجراتی) تمہارا کی جگہ تمن، تمنا۔ وہ کی جگہ وہ (ہریانی)، او (پنجابی) وہ کی جمع اُن، اون۔ اُسے کی جمع اون کوں، اُنھوں کوں۔ اُن کا کی جگہ اُوں کا، ایس کا، اُن کوں، اوں کوں۔ جو کی جگہ جے (اودھی) کون کی جگہ کن، کنے اور کو۔ یہ کی جگہ 'ی' (ہریانی) 'ایے' اے (پنجابی) مستعمل ہوتے ہیں۔

(۱۱) دکنی مصدر کی علامت عموماً (نا) ہے اور کبھی (ن) بھی آتی ہے۔ جیسے: سٹ (پنجابی) مرن کاڑنا (پنجابی) پیسنا (گجراتی) دسنا (گجراتی) گھالنا (ہریانی، راجستھانی) لوڑنا (پنجابی) منگن اور کرن۔

(۱۲) کبھی مصدر کے مادّے کے بعد (نا) کی جگہ (ونا) بڑھا جاتا ہے۔ جیسے: ہوونا، دھرونا، پیونا اور کھاونا۔ اسی طرح کا عمل برج بھاشا، اودھی، پنجابی، گجراتی اور مرہٹی زبانوں میں بھی ہوتا ہے۔

(۱۳) دکنی فعلِ ناقص میں ہے کے بدلے اہے (مرہٹی) اور اچھے (گجراتی) تھے کے بدلے اچھے علامتیں پائی جاتی ہیں۔

(۱۴) دکنی ماضی مطلق کے لئے مصدر کے مادّے کے بعد (یا) بڑھایا جاتا ہے۔ جیسے: بولا: بولیا، ملا: ملیا

کبھی ماضی مطلق کے لئے (وی) (یا ـــ ی اشـ) پنجابی کی طرح آتے ہیں۔ جیسے: آیا: آئیا، پایا: پائیا، کیا: کیتا اور لیا: لیتا

(۱۵) دکنی حال مطلق کی علامت (تا ہے) ہے، لیکن کبھی مصدر کے مادّے کے بغیر برج بھاشا کی طرح (ت) کا بھی اضافہ کیا جاتا ہے جیسے: پلاتا ہے: پلات۔ سنتا ہے: سنات۔

(۱۶) دکنی مستقبل کے لئے (گا) کی جگہ سی، سے، سوں، سیں، سکے اور سک استعمال کیئے جاتے ہیں۔ جیسے: نہیں کرے گا: نہ کرسی، ہوگا: ہوسے۔ سنوں گا: سُن سوں، نہیں پوچھے گا: نا پوچ سکے۔ نہیں کھول سکے گا: نا کھول سک۔

(۱۷) دکنی فعل معطوف کے لئے (کر) یا (کوں) آتا ہے۔ جیسے: دے کر: دے کر۔ بل کر: بل کر۔ جا کر: جاکوں۔ آکر: آکوں

(۱۸) دکنی میں حرفِ تخصیص کے لئے (چ) آتی ہے، جو مرہٹی کا حصّہ ہے اور کبھی (وی یج) علامت بھی آتی ہے۔ جیسے: تُو ہی: توچ

ایسا ہی = ایساچ ۔ ویسا ہی = ویساچ اور تو ہی = توچ۔

(۱۹) دکنی میں ہائے مخلوطی گر جاتی ہے۔ جیسے ہاتھ = ہات ، تجھ = تج ، کچھ = کچ ، باندھنا = باندنا ، دیکھنا = دیکنا ، گڑھا = گڑا ، کدھر = کدر اور سادھو = سادو۔

(۲۰) دکنی میں کبھی واو (و) "ی" سے پہلے گرتی اور زیر کی صورت میں (ی) سے بدل جاتی ہے۔ جیسے نہیں = نئیں ، پیالہ = پیلا ۔

(۲۱) دکنی میں لفظوں کے درمیان اکثر حروفِ علت کا استعمال نہیں ہوتا۔ جیسے آسمان = اسمان ، سونگھنا = سنگنا ، تیرنا = ترنا ۔

(۲۲) دکنی میں ابتدا میں ٹ کی جگہ ت آتا ہے اور کبھی ٹ درمیان میں (ٹ + ھ) ہو جاتا ہے۔ جیسے ٹکڑا = تکڑا ، ڈیڑھ = ڈیڑ ، ٹاٹ = تاٹ اور اماٹ ، اٹھانا = اٹانا ، پیٹھانا = پیٹانا ، لٹو = لٹھو ۔

(۲۳) دکنی میں بعض اوقات درمیانی حروف بیچ مشدد بن جاتے ہیں۔ جیسے ہاتھی = ہتّی ، پھیکا = پھکّا ، چونا = چنّا ، ٹمک = ٹمّک ، ڈلی = ڈلّی ، تالا = تلّا اور پیٹا (چھوکرا) ، ڈبّا (مٹی) ، ڈوپا (ٹوپی)

(۲۴) دکنی متعلقاتِ فعل اور حروف میں حسبِ ذیل اختلافات ہوتے ہیں۔

کبھی = کدھیں (ہریانی) ، اب = ہب ، ابھی (گجراتی) ، جلدی = بیگی (تلگو) ، اس وقت = اتال ، یہاں = یاں ، وہاں = واں ، جہاں = جاں ، کہاں = کاں (ہریانی) ، جب = جداں ، جدہاں ، تب = تداں ، تدھاں ، تدی ، آگے = انگے ، انگیں ، اگل (مرہٹی) ، اندر = بھتر ، بھیتر (راجستھانی) ، باہر = بہار ، پیچھے = پچھال ، اوپر = اوپرال (مرہٹی) ، نیچے = تل (پنجابی) تلیں ، جیسا = جیسے ، کیسا = کیسے اور کیسے ، سے = تے ، تھے (پنجابی) ، برج بھاشا ، سوں (برج بھاشا) سنتی ، سیتی ، سیتیں ، ساتھ = سنگات ، سنگ ، تک = لگ ، تلگ ، لگوں ، لگن ، پاس = کنے ، کن (راجستھانی ، ہریانی) ، اسنے = اد ، اور = ہور (پنجابی) ، پر = پہ ، پو ، پے ، نہ = نا ، نکو ، نہیں = نئیں (پنجابی) ، مانند = منی ، منے ، گویا = جانو (برج بھاشا ، راجستھانی) ، بغیر = بن (برج بھاشا) ، بابت = لگ ، پن ، قسم = سوں (برج بھاشا) (۱۱)

سکت تجھ ہے دریا کوں مٹی میں داب
پون پر نپانا گگن کا حباب

(نصرتی ۔ علی نامہ)

عبدالغفار شکیل
لکچرر اردو، بنگلور یونیورسٹی

میسور کی دکنی اُردو

میسور میں اُردو، دکنی کے رُوپ میں مسلمانوں کی مادری زبان کی حیثیت سے کئی صدیوں سے رائج ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سب سے پہلے میسور میں دکنی اُردو کے آغاز و ارتقا کی مختصر تاریخ بیان کر دی جائے تاکہ اس سے یہ اندازہ ہو سکے کہ دکنی اُردو کا ورثہ کتنا قدیم ہے اور میسور میں اس ورثے کی ترقی و تحفظ کے کیا کیا اسباب و علل ہوئے۔

خلجیوں کی فتوحاتِ دکن کے زمانے سے جنوبی ہند کے اور علاقوں کے ساتھ ساتھ میسور میں بھی اُردو کے خدوخال اُبھرنے لگے۔ گلبرگہ گولکنڈہ، بیجاپور وغیرہ مقامات میں بہمنی، قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کے قیام کے بعد شاہی سرپرستی اور ادیبوں اور شاعروں کا سہارا پاکر یہ زبان بول چال کے حدود سے نکل کر ادب کی منزل میں آگئی اور دکنی ادبیات کے رُوپ میں اپنے مزاج و منہاج، رنگ و آہنگ اور انفرادیت کی تشکیل کرنے لگی۔ اس طرح کوئی چار سو برس کے طویل عرصے میں دکنی زبان و ادب کے اثرات آہستہ آہستہ کم و بیش پورے جنوبی ہند میں پھیل گئے۔

میسور میں دکنی اُردو کو یہ سب مواقع نصیب نہ ہوسکے، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک عرصۂ دراز تک اُس کی ترقی کی رفتار نسبتاً سست رہی۔ حیدر علی اور ٹیپو سلطان کے عہدِ حکومت میں دکنی اُردو کو اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ چمکنے کا موقع ملا۔ اس عرصے میں یہاں دکنی کی جو کچھ بھی نشوونما ہوئی اس کی تمام تر ذمہ داری رشد و ہدایت کی غرض سے آنے والے صوفیائے کرام اور فوجی ملازمت کے سلسلے میں وارد و مقیم مسلم عوام کے سر رہی، جو اطراف و اکناف سے وقتاً فوقتاً یہاں آتے رہے۔ آنے والوں میں زیادہ تر تعداد اُن لوگوں کی تھی جن کا تعلق بیجاپور سے تھا جو دکنی کا ایک اہم مرکز تھا۔ آج بھی میسور میں بہت سے خاندان ایسے ہیں جن کے اجداد بیجاپور سے یہاں چلے آئے تھے۔ اس طرح سرزمین میسور پر ملک کافور کے حملۂ دکن سے لے کر اورنگ زیب کی فتحِ دکن تک دکنی بولنے والوں کی تعداد سینکڑوں سے ہزاروں، لاکھوں تک پہنچ گئی (موجودہ زمانے میں یہ تعداد تقریباً پچیس لاکھ ہے)۔ اس دوران میں شمالی ہند کی اُردو کی لہریں کئی مرتبہ جنوبی ہند پہنچیں اور یہاں کی دکنی کو متاثر کرتی رہیں۔ ساتھ ساتھ جنوبی ہند کی دراویدی زبانوں نے بھی اپنا اثر دکنی پر ڈالا۔ ان لسانی اثرات کا مجموعی نتیجہ یہ ہوا کہ دکنی اُردو کا دھارا ایک خاص سمت میں بہنے لگا، جو

شمالی ہند کی اُردو کے دھارے سے مختلف تھا۔

میسور میں دکنی اُردو بولنے والوں کی تعداد زمانہ بہ زمانہ بڑھتی رہی۔ دکنی بولنے والے سارے کے سارے مسلمان تھے اور ان مسلمانوں نے میسور آکر اپنے حسنِ سلوک اور حسنِ اخلاق سے یہاں کے ہندوؤں میں اعتبار بھی پیدا کیا اور اعتماد بھی۔ باہمی میل جول اور روزمرہ کے تعلقات کے اثر سے دونوں قوموں میں کچھ سماجی رشتے بھی قائم ہوئے اور ایک دوسرے کی تہذیب اور زبان پر اس کا خوشگوار اثر پڑا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دکنی اُردو کنڑی زبان کے دوش بدوش مسلمانوں کی بول چال کی زبان کی حیثیت سے پھلنے پھولنے لگی۔

سنہ ۱۷۶۱ء میں سلطنت خداداد کی تاسیس عمل میں آئی تو اطراف و اکناف سے عالم اور شاعر بھی میسور چلے آئے۔ پھر مقامی لوگوں نے بھی دکنی اُردو کو ادبیات کے لئے استعمال کرنا شروع کر دیا۔ سلطنت خداداد سے ذرا پہلے اور اس کے بعد سے لیکر آج تک میسور میں اُردو کے بہت سے ادیب اور شاعر پیدا ہوئے جن میں چند قابل ذکر یہ ہیں :-

محمد سعید چکری ماہی، شاہ صدرالدین، شہباز، شیرانی، زینت، جناب رائے سبقت، زین العابدین، مولوی محمد خاں صاحب طرب، عزت، اسحاق، عابد، نسیم، نجم، جادو، مقبل، راجی، عقیل، بیکس، صابر، پیر ولی خوش، نفیس، نذیر، ذائق، گردش، برق، شاہد، ضمیر، تپش، محمود ایاز، سلیم تمنائی، نعیم اقبال، سلیم ضیائی، رفعت، کلیم، مسعود، احمد مالک (فخر پریس بنگلور)، غوث محی الدین وغیرہ۔

اُنیسویں صدی عیسوی تک میسور میں شعر و ادب اور بول چال کی زبان میں کوئی نمایاں فرق نہیں تھا۔ لیکن اس کے بعد شمالی ہند کے اثرات جب حیدرآباد اور اس کے دیگر اضلاع کی دکنی پر اثر انداز ہونے لگے تو میسور کی دکنی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ اورنگ آباد کی زبان خاص طور پر شمالی ہند کی اُردو سے اتنی قریب ہوئی کہ بہت ہی کم فرق رہ گیا۔ میسور میں بول چال کی زبان پر شمالی کی زبان کا اثر بہت ہی کم ہوا جس کی وجہ سے اس کی انفرادیت آج بھی قائم ہے اور اس کا دکنی روپ اب بھی دکنی ہی ہے اُردو نہ ہو سکا۔ البتہ ادب کی زبان شمالی ہند کی زبان سے ہم آہنگ ہوتی چلی گئی۔ چنانچہ آج میسور میں تحریر کی زبان وہی ہے جو شمالی ہند کی ہے اور درس و تدریس کی ساری کتابیں شمالی ہند کی اُردو میں ہی ہوتی ہیں جس کو نہ صرف میسور والوں نے بلکہ پورے جنوبی ہند والوں نے معیاری مانا ہے۔

دو اور باتوں کی طرف اشارہ ضروری ہے وہ یہ کہ میسور کی دکنی اُردو اور حیدرآباد یا مدراس کی دکنی اُردو کچھ الگ چیز نہیں۔ مقامی اختلافات جو بہت ہی کم ہیں اُن سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو اکثر باتیں مشترک ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان سب کی اصل ایک ہے، ماخذ ایک ہے۔ مختلف صوبوں کے لسانی ماحول کے اختلاف سے کچھ کچھ صوتی اور کچھ کچھ دیگر لسانی تغیرات پائے جاتے ہیں جن کی بنا پر مجبوراً کہنا پڑتا ہے کہ یہ میسوری دکنی ہے، یہ مدراسی دکنی اور یہ حیدرآبادی دکنی۔

دوسری بات یہ کہ میسور کی دکنی چونکہ کنڑی زبان کے ماحول میں پروان چڑھتی آرہی ہے اس لئے اس میں کنڑی زبان کے اثرات بھی داخل ہوئے ہیں، چنانچہ ہم کو میسور کی دکنی اُردو کا جائزہ لیتے وقت ان اثرات کو خاص طور پر دیکھنا چاہیئے۔ میسور میں دکنی نے اپنے آپ کو جتنا کنڑی زبان سے متاثر پایا ہے، اُس سے کہیں زیادہ کنڑی زبان کو متاثر کیا ہے۔ کنڑی زبان میں عربی، فارسی کے سینکڑوں لفظ اُردو کے ذریعہ صدیوں سے استعمال ہوتے آرہے ہیں۔ حیدر علی اور ٹیپو سلطان شہیدؒ کے عہد حکومت میں عربی فارسی کے دخیل الفاظ کی تعداد ایکدم بڑھ گئی تھی اور آج بھی کم و بیش یہ عمل جاری ہے۔ عدالت، فوج، اُمورِ سلطنت، زراعت وغیرہ وغیرہ کی مختلف اصطلاحیں کنڑی زبان میں اُردو کے اثر سے راہ پا گئی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کنڑی زبان میں جا کر وہ کچھ لسانی تراش خراش کا شکار ہوگئیں اور اپنی اصلی

ہیئت میں نہیں رہیں، خود اہلِ اُردو بعض اوقات اُن کی اصل کو پہچاننے سے مجبور ہو جاتے ہیں۔

آئیے' اب میسور کی دکنی کی چند لسانی خصوصیات ملاحظہ فرمائیے۔

اس سلسلہ میں سب سے پہلے میسور میں آج کل کی مُروجہ دکنی اُردو کی خصوصیات پیش کی جائیں گی۔ جو کم و بیش ذرا سے تغیر کے ساتھ قدیم یعنی دو سو سال پہلے کی میسوری دکنی میں تھیں۔

(۱) جہاں تک صوتیات کا تعلق ہے، میسوری دکن کی صوتیات میں ہمیں دو ایسی اصوات ملتی ہیں جو شمالی ہند کی اُردو کے نظامِ اصوات میں نہیں ملتیں' وہ /نڑ/ اور /لڑ/ کی آوازیں ہیں۔ جن کو بین الاقوامی صوتی رسمِ خط میں ذیل کی علامتوں سے ظاہر کیا گیا ہے۔

[ɳ] - [ɭ]

ان اصوات کی صوتی تفصیل یہ ہے:۔

نڑ = کوزی انفی صوت (لفظ کے درمیان اور آخر آتی ہے' شروع میں نہیں)

لڑ = کوزی پہلوئی صوت (لفظ کے درمیان اور آخر آتی ہے' شروع میں نہیں)

یہ دونوں اصوات [ن] اور [ل] اصوات سے تضاد رکھتی ہیں۔ مثالیں یہ ہیں۔

چنا (Cənna) = چاندی

چنڑا (Cəɳɳa) = چڑھنا (دکنی تلفظ)

تل (təl) = تلنا کا صیغہ امر

تلڑ (təɭ) = ناریل کا اُوپر کا خول یا بکری کا چمڑا

ان مثالوں کی بنیاد پر [نڑ] اور [لڑ] کو الگ الگ صوتیے Phonemes قرار دیا گیا ہے۔ اور دکنی کے نظامِ اصوات میں ان کی حیثیت ممیز آوازوں کی ہے۔ یہ دونوں اصوات میسور کی دکنی میں کنڑی زبان کی دین ہیں۔

(۲) [ق] کی آواز جن لفظوں میں آتی ہے، میسوری اُس کو [خ] کی طرح ادا کرتے ہیں۔ پنجابیوں کے مقابلہ میں دکنیوں کا [ق] کو [خ] میں برقرار رکھنا غنیمت ہے۔ یہاں پر ایک لطیفہ یاد آگیا وہ یہ کہ پنجاب میں [ق] کی آواز ہمیشہ [ک] میں بدل دی جاتی ہے۔ قرآن شریف کی ایک آیت ہے کہ نماز پڑھو تو حضورِ قلب کے ساتھ پڑھو۔ پنجابی قلب کو کلب پڑھتے ہیں اور کلب کے معنی کُتے کے ہیں تو اس آیت کا مطلب یہ ہوا کہ نماز پڑھو تو کُتے کے ساتھ پڑھو۔ اسی وجہ سے میں نے کہا کہ دکنی جن میں میسوری بھی شامل ہیں، قلب کو خلب کہہ لیں تو کچھ مضائقہ نہیں۔ راقم الحروف نے سُنا ہے کہ علامہ اقبال بھی اپنے نام کا تلفظ پنجابی طریقے پر "اِکبال" کیا کرتے تھے۔

میسور میں اکثریت ہندوؤں کی ہے اور اُن کی زبان جیسا کہ اُوپر بتایا گیا ہے کنڑی ہیں بے شمار عربی اور فارسی کے لفظ ہیں کنڑی بولنے والے جب کبھی کوئی ایسا لفظ بولتے ہیں جس میں [ق] کی آواز ہوتی ہے تو اُس کو [ک] سے بدل دیتے ہیں۔ انہیں اسلئے قابلِ معافی قرار دیا جانا چاہیے کہ اُن کی زبان کے صوتی نظام میں [ق] کی آواز سرے ہی نہیں۔ تاہم کنڑی میں کا منسم ہے۔ [ق] کی ادا کے سلسلہ میں میرا مشاہدہ یہ بھی ہے کہ میسور میں بعض اوقات [ق] کی آواز [غ] میں بدل دی جاتی ہے مثلاً نقد ، نغد ہو جاتا ہے۔

(۳) اس کے بعد [یچ] کی آواز ہے جو دکنی میں ایک خاص انداز اور ایک خاص مفہوم میں استعمال ہوتی ہے۔ اگر کسی لفظ کے آخر میں [یچ] کی آواز شامل کردی جائے تو تخصیص کا مفہوم پیدا ہوجاتا ہے۔ دکنی میں یہ خصوصیت مراٹھی زبان کے اثر سے آئی ہے مراٹھی میں یہ آواز اپنی اصلی شکل میں [ت س] سے مرکب ہے جس کو I.P.A میں [tS] سے ظاہر کیا گیا ہے۔ قدیم دکنی میں بھی اس کا استعمال رہا ہے۔ وجہی کی سب رس سے ایک مثال ملاحظہ ہو:

"زلف کبھی غم نکو کر، ہمت کم نکو کر، ہر ایک بلا ہے سو مرد اپچ پر ہے، صاحب درد اپچ پر ہے۔"

(۴) میسوری دکنی میں [مھ] اور [نھ] اصوات [م] اور [ن] کے مقابلے کی ہائیہ آوازیں (Aspirated Sounds) اور الگ الگ صوتیے (Phonemes) ہونے کا درجہ رکھتی ہیں۔ تضاد ان مثالوں سے ظاہر ہے:

[مینا [maina] = مشہور پرندہ

[میھنا [mhaina] = مہینہ کا دکنی روپ

[نانا [nana] = نانا (رشتہ)

[نھانا [nhana] = نہانا کا دکنی روپ

شمالی ہند کی اُردو میں [مھ] اور [نھ] اصوات اگرچہ کچھ لفظوں میں ملتی ہیں لیکن اُن کی حیثیت وہاں الگ صوتیے Phonemes کی نہیں کیونکہ [مھ] اور [نھ] شمالی ہند کی اُردو میں م + ھ اور ن + ھ بھی ہے اور [مھ] اور [نھ] بھی کمھار، ننھا وغیرہ الفاظ کا تلفظ کُم + ھار، نن + ھا بھی ہے اور کمھ + ار اور ننھ + ا بھی۔ چونکہ اس طریقۂ تلفظ سے معنوں میں کوئی فرق نہیں پڑتا اس لئے مھ اور نھ شمالی ہند کی اُردو میں [م] اور [ن] صوتیوں کی ہم صوت Allophones کا درجہ رکھتی ہیں۔ میسور کی دکنی میں چونکہ ان اصوات کے تغیر سے لفظ کے معنی بدل جاتے ہیں اس لئے ان کی حیثیت الگ صوتیوں کی ہے۔

[مھ] اور [نھ] اصوات رکھنے والے چند لفظ بھی اس سلسلہ میں ملاحظہ ہوں۔ مھاڑی (بالاخانہ) مھوری (موری۔ نالی) نھالی (بستر۔ گدا) نھیوں (بارش) نھوے (نہیں) نھایا (نہایا)

(۵) میسور کی دکنی میں ہر وہ لفظ جس کے آخر میں [ھ] کی آواز ہو ہمیشہ محذوف ہوتی ہے۔ "ساتھ" ہمیشہ "سات" بولا جاتا ہے۔ کبھی کبھی لفظ کے بیچ میں واقع ہونے والی [ھ] اپنی جگہ بدل کر آگے پیچھے ہوجاتی ہے، جیسے

گنٹھا = گھنٹا ، پچتر = پتھر

(۶) اگر کسی لفظ میں [ٹ ۔ ڑ] وغیرہ آوازیں دوبارہ آئیں تو پہلا [ٹ] ہمیشہ [ت] ہوجاتا ہے۔ مثلاً

ٹاٹ = تاٹ

ٹکڑا = تکڑا

(۷) [ڑھ] اور [ڈھ] کی آوازیں لفظ کے درمیان کبھی بھی نہیں بولی جاتیں ان کی جگہ صرف [ڑ] اور [ڈ] کی آوازیں استعمال ہوتی ہیں مثلاً ڈھونڈھ = ڈھونڈ ، گڑھا = گڑا

(۸) بعض الفاظ میں صوتی تبدیلیاں کچھ عجیب و غریب ہیں۔ شمالی ہند والے اس کو الفاظ کی بگڑی ہوئی شکل کہتے ہیں، لیکن یہ اصل

مثلاً دکنی جامہ پہنے ہوئے الفاظ ہیں :

کھ	،	غ	جیسے	داکھ	،	داغ
گ	،	غ	"	دیگ	،	دیغ
ق	،	خ	"	عقل	،	اخل
ٹ	،	ٹھ	"	لوٹا	،	لوٹھا
خ	،	غ	"	اخبار	،	اغبار
س	،	ز	"	تسبیح	،	تزبی
ر	،	ڑ	"	کُرتا	،	کُرڑتا
ٹ	،	ت	"	ٹاٹ	،	تاٹ
گھ	،	گ	"	باگھ	،	باگ
ڈ	،	د	"	ڈھونڈ	،	دھونڈ
ک	،	غ	"	تڑکنا	،	تڑخنا
ب	،	ذ	"	گنبد	،	گُمذ
د	،	ن	"	چاندنی	،	چاننی
ٹ	،	ٹھ	"	لٹو	،	لٹھو
ٹھ	،	تھ	"	ٹھنڈا	،	تھنڈا

(۹) میسوری دکنی نے اب جبر نش کی ایک خصوصیت کو آج بھی اپنے اندر برقرار رکھا ہے وہ الفاظ کو مشدّد کرنے کی خصوصیت ہے۔ ثبوت کے لئے ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں :-

گلی	،	گلّی	ندی	،	ندّی
نمک	،	نمّک	صدی	،	صدّی
توا	،	توّا	سُوکھا	،	سُکّا
گلا	،	گلّا	پھیکا	،	پھکّا
ڈلی	،	ڈلّی	ہاتھی	،	ہتّی

(۱۰) اب چند خصوصیات دکنی کے حروفِ علّت کی پیش ہیں :-

میسوری دکنی کے حروفِ علّت Vowels میں ایک حرفِ علت ایسا ملتا ہے جو شمالی ہند کی اُردو میں کہیں بھی نہیں ملتا ڈاکٹر زور مرحوم نے حیدرآباد کی دکنی میں اس صوت کی موجودگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ صوت [ڈوپٹہ] اور [پوٹا] الفاظ میں پائی جاتی ہے۔ انگریزی زبان میں یہ آواز Saw ، College وغیرہ الفاظ میں موجود ہے۔ بین الاقوامی صوتی رسم خط میں اِس

صوت کے لئے جو علامت مقرر ہے وہ [ɔ] ہے۔ ڈاکٹر زورؔ مرحوم نے اس صوت کی تفصیل یوں کی ہے۔

"اس حرفِ علت کا تلفظ نہ تو معمولی پیش کی طرح ہے اور نہ واوِ معروف کی طرح اس کا مخرج ان دونوں کے درمیان ہے۔ یہ آواز دراویدی ہے اور اکثر انہیں لفظوں میں پائی جاتی ہے جو اس خاندانوں کی زبانوں سے اُردو میں داخل ہوگئے ہیں۔" (ہندوستانی لسانیات)

راقم الحروف نے اس حرفِ علت کی تاریخ سے زیادہ ترکیب و تجزیئے اور تقسیم پر غور کرنے کے بعد جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ یہ ہے کہ یہ صوت دکنی میں الگ صوتیہ نہیں بلکہ [o] کی صوت جیسے "دو"، "سو" وغیرہ لفظوں میں اسی کا ایک شاخیہ allophone ہے اور اس کی تقسیم اسطرح سے ہے کہ یہ صوت مشدد حرفِ صحیح سے پہلے ہی واقع ہوتی ہے یا الفاظ دیگر مشدد حرفِ صحیح کے اثر سے [o] یعنی I.P.A کی علامت کی [o] اس ماحول میں [ɔ] ہو جاتی ہے۔ ہو سکتا ہے یہ صوت دراویدی زبانوں کی دین ہو، لیکن دکنی میں یہ اسطرح اثر انداز ہے کہ دکنی الفاظ بھی اسی ترکیب سے بنائے گئے ہیں۔ جن کا دراویدی الفاظ سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً [sɔbbi] جس کے معنی ہیں "سبھی" اسطرح سے بولا جاتا ہے جو ٹھیٹ دکنی لفظ ہے۔ اس حرفِ علت سے بننے والے لفظ گنتی ہی کے ہیں۔

(۱۱) صرفی و نحوی خصوصیات میں سب سے زیادہ دلچسپ یہ ہے کہ میسوری دکنی میں علامت فاعل "نے" کا استعمال سرے سے مفقود ہے۔ "اپے" جو قدیم دکنی میں آپ ہی کی صورت میں "آپ خود" کے معنوں میں متکلم مستعمل ہوتا تھا، میسوری دکنی میں "مخاطب" کی ضمیر ہے۔

(۱۲) "نکو" ـ "نہیں" کے معنوں میں میسوری دکنی کا ایک جزو لازم ہے۔ جس سے کوئی میسوری بھی آج تک بے نیاز نہیں ہو سکا۔

(۱۳) اس طرح مختلف ضمیریں ہیں مثلاً مجے (مجھے)، ہمنا (ہمیں)، تمنا (تمہیں)، تجے (تجھے)، اُنے (وہ)، اُنو (وہ جمع)

(۱۴) جمع کا قاعدہ وہی پرانا اور آسان ہے یعنی ہر لفظ کے آخر میں "ا+ں" کے اضافے سے جمع بن جاتی ہے۔

(۱۵) مونث بنانے کا طریقہ یہ ہے کہ لفظ کے آخر میں "ی" بڑھایا جاتا ہے۔

(۱۶) گنتی تو بیس کے عدد تک ٹھیک راہِ مستقیم پر چلتی ہے اور اُس کے بعد بیس پر ایک، دو بیس پر دو کی کج روی آخر تک پیچھا نہیں چھوڑتی۔

اس مختصر سے مضمون میں تمام لسانی خصوصیات کا احاطہ کرنا ممکن نہیں، اس لئے انہیں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اگر یہ خصوصیات کسی کی نظر میں خوبی ہیں اور کسی کی نظر میں خامی لیکن مجھے لسانیات کے ایک طالب علم کی حیثیت سے صرف اتنا کہنا ہے کہ ——

"زبان وہ ہے جس کو لوگ بولتے ہیں، زبان وہ نہیں جس کے بارے میں کوئی یہ کہے کہ لوگوں کو یوں بولنا چاہیئے"

ہر شخص کو اپنی زبان عزیز ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی میسوری سے اپنی زبان کے بارے میں اگر کوئی استفسار کرے گا تو اُس کے عقیدے کی حد تک یہی جواب ہوگا ——

تُو دکنی ہے دکنیچ بول ○○

نصیر الدین ہاشمی

دکھنی ادب کا تہذیبی پس منظر

لفظ دکھنی سے مراد دکھنی زبان ہے جس کو قدیم اردو بھی کہا جاتا ہے۔ دکن ہندوستان کا وہ علاقہ ہے جو دریائے نربدا اور کوہ بندھیاچل کے جنوب میں ایک سطح مرتفع ہے۔ موجودہ زمانے میں ریاست ہائے آندھرا، مہاراشٹرا، میسور یا کرناٹک اور مدراس جنوبی ہند کہلاتے ہیں۔ گجرات کو میں دکن میں شمار نہیں کرتا۔

دکن کے پہلے ادبی شاہکار مثنوی "کدم راؤ و پدم" میں نظامی نے اپنی تحریر کے متعلق لفظ "دکھنی" کا استعمال نہیں کیا ہے۔ اس کے بعد دوسری کتاب "نوسرہار" ہے جس کو اشرف نے قلمبند کیا ہے۔ اس میں بھی لفظ دکھنی نہیں ہے۔ پھر فیروز کی تصنیف "توصیف نامہ" ہے اور سب سے اہم کتاب کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ ہے۔ جہاں تک میرا خیال ہے اس میں بھی لفظ دکھنی کا ہونا پایا نہیں جاتا۔ ابراہیم نامہ کے مصنف عبدل نے ہندی کے ساتھ زبان دہلوی کا استعمال کیا ہے چنانچہ لکھتا ہے ؎

زبان ہندوی مجھ سوں ہور دہلوی　　　نہ جانوں عرب ہور عجم مثنوی

یہ مثنوی سنہ ۱۰۱۲ھ کی تصنیف ہے۔ پہلا شاعر جس نے زبان کے لئے دکھنی کا لفظ استعمال کیا ہے وہ وجہی ہے جس نے اپنی مثنوی "قطب مشتری" میں جو سنہ ۱۰۱۸ھ میں تصنیف ہوئی ہے اپنی زبان کو دکھنی سے موسوم کیا ہے۔ چنانچہ کہتا ہے ؎

دکھنی میں جوں دکھنی مٹھی بات کا　　　ادا نہیں کیا کوئی اس دھات کا

"خاورنامہ" کا مصنف رستمی کہتا ہے ؎

کیا ترجمہ دکھنی ہور دلپذیر　　　بولیا معجزہ یو کمال خان دبیر　　　(خاورنامہ)

ابن نشاطی کہتا ہے ؎

ایسے ہر کس کتیں سمجھا کرن توں بول　　　دکھنی کے باتاں ساریاں کو کھول

مولانا باقر آگاہ متوفی سنہ ۱۲۲۰ھ کہتے ہیں ؎

ہے دکنی میں مجکوں مہارت یتی   کہ النفسہ منکم سکھٹے نصرتی

اس سے واضح ہے کہ مسلسل کئی سو سال تک دکھنی کا لفظ استعمال ہوا ہے اور دکھنی ادب کو اسی لفظ سے یاد کیا جاتا رہا ہے۔ دکھنی ادب کے آغاز کو اگر منشئہ کے وسط سے شمار کیا جائے تو تقریباً چار سو سال تک جو ادب پیدا ہوا ہے وہ دکھنی سے موسوم ہے۔

اس طویل زمانے میں دکن میں کئی حکومتیں شان و شوکت و جاہ و جلال کے ساتھ حکمرانی کی نوبت بجاتی رہیں۔ اولاً بہمنی اور وجیانگر اور اس کے بعد قطب شاہی، عادل شاہی، نظام شاہی، بریدشاہی اور عماد شاہوں کا راج رہا۔

ان میں سے اکثر حکومتیں بڑے آب و تاب، شان و شوکت تدبر اور فراست فہم و ذکاوت سے حکمرانی کا پرچم لہراتی رہیں ان کی حکومت عدل و انصاف، رواداری اور بے تعصبی کا نمونہ تھی۔ اگرچہ ان میں سے اکثر حکومتوں کے بانی باہر سے آئے ہوئے تھے مگر وہ دکن کو لوٹ کر، مفلس بنا کر واپس جانے نہیں آئے بلکہ دکن کو اپنا ملجا و ماوی بنا کر یہیں کے ہو رہے تھے۔ انہوں نے ملنساری، رواداری، منصف مزاجی، بے تعصبی سے حکمرانی کی۔ ان کی نظر میں مذہب کی تفریق نہیں تھی۔ وہ رعایا کو شفقت اور محبت کی نظر سے دیکھا کرتے اور ان کی ترقی کے متمنی رہا کرتے تھے۔ وہ اگرچہ خود مختاری کا پرچم لہراتے تھے لیکن اصحاب علم و فن اور ماہرین سیاست کی عزت کرتے اور ان کے مشورے پر عمل کرتے تھے۔

"ادب" کے لغوی معنی دسترخوان کے ہیں۔ دسترخوان پر جس طرح انواع و اقسام کے کھانے چنے جاتے ہیں، اسی طرح ادب میں مختلف فن کی کتابیں شامل ہوتی ہیں۔ اگر دکھنی ادب کا جائزہ لیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس میں شاعری کے مختلف اقسام کے علاوہ اسلامیات یعنی تفسیر، ترجمہ قرآن، حدیث، فقہ، مناظرہ و کلام، تصوف و اخلاق کے ساتھ ساتھ تاریخ، سوانح، سفرنامہ، فلسفہ، طویل افسانے، مقالے اور تنقیدی ادب کے نمونے ملتے ہیں۔ البتہ ڈرامہ اور مکتوبات اور مختصر افسانہ دکھنی ادب کے ذخیرہ میں مجھے اب تک دستیاب نہیں ہوئے۔

تہذیب کا پہلا جز علم ہے اور اس میں تصنیف اور تعلیم دونوں شامل ہیں۔ سلاطین دکن نے اپنے حکمرانی کے طویل زمانے میں علم کی توسیع اور اس کی اشاعت کی جانب بڑی توجہ کی تھی۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ آجکل کی طرح اس زمانے میں تعلیم کو اتنی وسعت حاصل نہیں تھی مگر انہوں نے تعلیم کی نشر و اشاعت میں غفلت نہیں کی۔ دکن کی سلطنتوں کے آغاز ہی سے تعلیم کی جانب توجہ ہونے کا ثبوت ملتا ہے، چنانچہ ابن بطوطہ نے اپنے سفرنامہ میں دکن کی سیاحت کے تعلق سے تذکرہ دکن میں حسب ذیل صراحت کرتا ہے:

> "دوسرے دن صبح کو ہنور پہونچا۔ یہ شہر ایک بڑی کھاڑی پہ واقع ہے۔ یہاں تیرہ مکتب لڑکیوں کے اور تیئیس مکتب لڑکوں کے ہیں۔ یہاں کا بادشاہ جمال الدین ہے۔ فقہ اسمٰعیل کلام اللہ پڑھاتے ہیں۔ یہاں کی عورتیں خوبصورت باعصمت حافظ قرآن ہوتی ہیں۔ جمال الدین محمد بن حسن جو یہاں کا بادشاہ ہے ہمیشہ با جماعت نماز پڑھتا ہے۔ جب میں اس کے پاس ٹھہرا ہوا تھا تو افطار کے وقت مجھے بلا لیتا تھا۔ فقہ علی (مہاتمی) اور فقہ اسمٰعیل بھی موجود ہوتے تھے۔"

(عجائب الاسفار ص ۳۷)

اس اقتباس سے نہ صرف تعلیم کا حال معلوم ہوتا ہے بلکہ عورتوں کی تعلیم کی بھی تصدیق ہوتی ہے۔ ابن بطوطہ کے پورے سفرنامہ میں کہیں عورتوں کے مدرسوں کا تذکرہ نہیں ہے اس لئے یہ صراحت خصوصیت سے نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔

بہمنی دور میں تعلیم کے متعلق جو حالات ملتے ہیں، ان سے واضح ہوتا ہے کہ حکومت بہمنی میں تعلیم حکومت کی جانب سے ہوتی تھی۔ گلبرگہ، بیدر، قندھار، ایلچ پور، دولت آباد، جنیر، دابل وغیرہ جیسے بڑے شہروں میں مدرسے قائم کئے گئے تھے جہاں لائق اساتذہ موجود تھے۔ طلباء کو وظائف اور اساتذہ کو بیش قرار تنخواہیں دی جاتی تھیں اور حکومت یہ تمام اخراجات خود برداشت کرتی تھی[1]

بہمنی بادشاہوں میں محمود شاہ اور فیروز شاہ نے علم کی ترویج میں جو حصہ لیا وہ تابناک ہے۔ یہ دونوں بادشاہ خود صاحب علم اور علم دوست تھے۔

فیروز شاہ کے متعلق تو یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میں صرف دو بادشاہ ایسے گزرے ہیں جو تخت و تاج کے ساتھ علم و فن کے بھی حکمران تھے۔ ان میں سے ایک سلطان محمد تغلق اور دوسرا فیروز شاہ بہمنی ہے اور بقول مورخ فرشتہ "فیروز شاہ کی قابلیت محمد تغلق سے بھی زیادہ تھی"۔ فیروز شاہ کے عہد میں علم کی جو ترقی ہوئی اس کے متعلق پروفیسر عبدالمجید صدیقی نے حسب ذیل صراحت کی ہے:

> "اس کی قابلیت اور شائستگی کی وجہ سے اس کے عہد میں سلطنت کو چار چاند لگ گئے گلبرگہ اور دکن میں علم و فن کے دریا بہنے لگے۔ اس کے علمی شغف کی وجہ سے دکن میں بے شمار علماء جمع ہو گئے۔ دن رات علماء کے لئے شاہی محلات کھلے رہتے۔ اور فیروز شاہ بھی اس میں شریک ہوا کرتا۔ ان علمی محفلوں کے علاوہ فیروز شاہ طلباء کو درس بھی دیا کرتا۔ ہفتے کے تین روز شنبہ، سہ شنبہ اور چہار شنبہ اس کے لئے مقرر تھے"۔
>
> (بہمنی سلطنت صفحہ ۹۸)

بہمنی دور کی وہ عظیم الشان یونیورسٹی جس کے کھنڈر آج بھی آثار قدیمہ کی حیثیت سے باقی ہیں اور دیکھنے والوں کے لئے اپنی عظمت اور شان و شوکت کا مرثیہ سناتے ہیں یعنی بیدر کا مدرسہ محمود گاواں جو کئی سو سال تک تشنگان علم کا مرکز بنا رہا اور عالمگیر خلد آشیانی کے عہد میں اس کے آخری پرنسپل امام المدرسین مولانا محمد حسین نے بجلی کے گرنے سے وفات پائی تھی جن کے متعلق عالمگیری مورخ خافی خان نے لکھا ہے کہ ان کی لاش سے جلنے کی کوئی علامت نہیں پائی جاتی تھی۔

عادل شاہی اور قطب شاہی دور میں علم و فن کی جو ترقی ہوئی اور تعلیم کی اشاعت کے لئے جو کوششیں کی گئیں ان کا اظہار اس وقت کے اور حال کے تمام مورخوں نے کیا ہے۔ ان کی قلمرو میں مدرسے تعمیر ہونے، مسجدوں میں مکتب قائم ہونے کا تاریخوں میں کثرت سے مواد ملتا ہے۔ عادل شاہی حکمرانوں میں ابراہیم اول اور ثانی علی اول اور ثانی کے زمانے میں خصوصیت سے علم و فن کی جانب بہت

---

[1] بہمنی سلطنت صفحہ (۹۲)

زیادہ توجہ ہوئی تھی۔ اسطرح گولکنڈہ میں ابراہیم قلی اور محمد قلی اور اس کے داماد سلطان محمد اور نواسہ سلطان عبداللہ کی حکومت میں جو علم و فن کی ترقی ہوئی ہے وہ تابناک ہے اور یہ دعوٰی کیا جا سکتا ہے کہ ان بادشاہوں نے علم کی ترقی اور تعلیم کی وسعت کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ ناقابل فراموش ہیں اور تاریخ ان کے علمی کارناموں کو بھلا نہیں سکتی۔ مثال کے طور پر صرف سلطان عبداللہ کے عہد پر نظر ڈالی جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس کے عہد میں بیسیوں کتابیں، تاریخ، فلسفہ، لغت وغیرہ لکھی گئیں۔ سہ شنبہ کے دن جو عام تعطیل کا دن ہوتا تھا تمام دن علمی مجلس منعقد رہتی۔ علماؑ، شعراؑ، جمع ہوتے، علمی مباحث ہوا کرتے، خود بادشاہ اور وزیر علامہ محمد ابن خاتون اس میں حصہ لیا کرتے تھے اس عہد میں سلطان عبداللہ کی ماں حیات بخشی بیگم نے حیات نگر میں جو مدرسہ اور اقامت خانہ اپنے خرچ سے قائم کیا تھا اس کے کھنڈر اب تک باقی ہیں اور ان کے آثار سے مدرسہ کی عظمت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ علی عادل شاہ اول کو مطالعہ کا اس قدر شوق تھا کہ سفر میں بھی چار سو صندوق کتابوں کے ہمراہ ہوتے تھے۔ علی عادل شاہ ثانی کے متعلق عالمگیری مورخ خافی خان کے الفاظ ملاحظہ ہوں۔

"بادشاہ بود با ہوش سپاہ دوست و در سخاوت و شجاعت و وسعت خلق
مشہور، فضلاؑ، صلحاؑ را دوست داشتے و شاعران را حرمت نمودے۔ خصوص در
شاعران دکھنی زیادہ مراعات می فرمود۔"

بہرحال دکن کی تمام حکومتوں کے زمانہ میں مختلف علوم اور فنون کی جو کتابیں عربی۔ فارسی۔ دکھنی۔ تلنگی اور مرہٹی میں تصنیف اور تالیف ہوئی ہیں ان کی تعداد بلا مبالغہ سیکڑوں سے گزر جاتی ہے۔ تاریخ ہو یا سوانح، فلسفہ ہو یا ریاضی، ان کے قطع نظر ادبی یعنی منظوم داستانوں اور نثری داستانوں کا جو ذخیرہ آج تک بچا ہے وہ ان حکومتوں کی علمی شغف اور سرپرستی علم کا شاندار کارنامہ ہے اور یہ ثبوت ہے کہ دکن کی حکومتیں کس طرح علم و فن کی آبیاری میں دلچسپی سے حصہ لیا کرتی تھیں۔ شعراؑ، ادیبوں اور علماؑ و فضلاؑ کی سرپرستی کرکے ان کو اپنی روزی پیدا کرنے کے لئے کسی اور جد و جہد سے مستغنی کرکے بے فکری کے ساتھ علم کی خدمت کرنے کا سامان کرتی تھیں۔

دکھنی حکمرانوں کی علمی سرپرستی کا شہرہ صرف دکن یا ہندوستان تک محدود نہیں تھا بلکہ ایران، خراسان، روم و شام، عرب و عراق مصر و فلسطین تک پھیلا ہوا تھا۔ ان ممالک سے اصحاب علم و فضل دکن آتے اور اپنی کتابوں کو بادشاہوں کے نام پر معنون کرتے اور اپنے اعلیٰ افکار اور خیالات کو جمع کرکے کتابی صورت میں پیش کرکے بیش بہا انعامات حاصل کرتے تھے۔ فارسی کی مشہور لغت "برہان قاطع" سلطان عبداللہ کی سرپرستی میں لکھی گئی۔ یہ ایک نہیں، بیسیوں کتابوں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔

قطب شاہی دور کی علمی سرپرستی کی روئیداد معلوم کرنے کے لئے صرف ایک امیر کا واقعہ قلمبند کرنا کافی ہے۔ ایک قطب شاہی امیر امین خان امین الملک کے متعلق تلنگی زبان کے ایک شاعر نے اپنے کلام میں یہ صراحت کی ہے:

"مجسم اخلاق امین خان نے مجھے اپنے قریب بیٹھنے کی عزت دی۔ میرے جسم پر خوشبو
لگائی گئی۔ ایک نہایت قیمتی کیسری رنگ کا شال میرے کندھوں پر ڈالا گیا اور جواہر
کا ایک ڈبہ جس میں کئی یاقوت تھے، مجھے دیا گیا اور اس کے بعد نظم سنانے کی فرمایش
کی گئی۔"

دکن کے بڑے شہروں میں کالج موجود تھے۔ اصحاب علم کتابیں لکھتے اور اس کی مانگ اسقدر تھی کہ ایک ایک کتاب کے بیسیوں نسخے لکھے جاتے تھے۔ آج بھی متعدد کتابوں کے ایک سے زائد نسخے کتب خانوں میں موجود ہیں۔ دکھنی تہذیب کا یہ بھی ایک درخشاں کارنامہ ہے کہ خود بادشاہ اور وزیر یعنی فیروز شاہ بہمنی اور علامہ محمد بن خاتون طلبا کو درس دیتے تھے۔ بادشاہ اور وزیر اپنی معروفیت کے باوجود طلبا کو درس دینا اپنا ایک اہم فریضہ تصور کرتے تھے۔

علم و فن اور تعلیم کی صراحت کے بعد تہذیب کا ایک دوسرا جز فنون لطیفہ ہے جس میں شاعری، مصوری، نقاشی، بت تراشی موسیقی اور فن تعمیر وغیرہ شامل ہیں۔ قطب شاہی حکومت ہو یا عادل شاہی، نظام شاہی ہو یا بریدشاہی۔ ہر جگہ شعرا نے نام اور اپنے افکار کو نظم کا خوبصورت جامہ پہناتے رہے۔ شعرا کو بادشاہوں کا تقرب حاصل رہا۔ وہ اپنی مثنویوں، غزلوں، قصیدوں اور مرثیوں سے دکھنی تہذیب کو چار چاند لگاتے رہے۔ ان حکومتوں کے کئی بادشاہوں نے شاعری کے میدان میں داد سخنوری دی ہے۔ ان کے بلندپایہ نتائج افکار، جو تخیل کی بلندی، خیالات کی گہرائی اور اسلوب کی جدت اور بیان کی پاکیزگی، حلاوت اور شگفتگی کے لحاظ سے قابل ستائش ہیں۔ فیروز، محمود، وجہی، غواصی اور ابن نشاطی گولکنڈہ کے وہ مشہور شعرا تھے جن پر دکنی شاعری فخر کر سکتی ہے۔ اسطرح بیجاپوری شعرا مقیمی، رستمی، ملک خوشنود، نصرتی اور ہاشمی نے جو سرمایہ چھوڑا ہے وہ دکھنی ادب اور تہذیب کا لازوال گنجینہ ہے۔ بیجاپور کے شاعر عبدل نے ابراہیم نامہ میں اپنے زمانے کے رسم ورواج، آداب دربار، محفل، عمارات، زیورات، سیرو شکار اور موسیقی وغیرہ جیسے موضوعات پر قابل قدر مواد پیش کیا ہے۔

دکھنی شعرا نے جو مثنویاں لکھی ہیں ان میں کئی ایک ایسی ہیں جن سے دکھنی تہذیب اور ثقافت کے مختلف گوشے نمایاں ہوتے ہیں۔ شعرائے عادل شاہی سے مقیمی کی "چندر بدن" رستمی کا "خاورنامہ" قدرتی کا "قصص الانبیا" ملک خوشنود کی "بازار حسن" نصرتی کی "گلشن عشق" اور "علی نامہ" ہاشمی کی "یوسف زلیخا" اور قطب شاہی شعرا میں وجہی کی "قطب مشتری" غواصی کی "چندا ورلرک" "سیف الملک و بدیع الجمال" ابن نشاطی کی "پھول بن" طبعی کی "بزم و گل اندام" وغیرہ ایسی مثنویاں ہیں جو اس زمانے کی طرز معاشرت، تمدن و تہذیب کو اجاگر کرتی ہیں۔ ان سے رزم و بزم کے واقعات نہایت شرح و بسیط کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ابن نشاطی کی "پھول بن" صنائع و بدائع کا بہترین گنجینہ اور مخزن ہے۔ نظام شاہی دور کے اشرف کا "نوسرہار" اور شرفی کا "میزبان نامہ" اور ان حکومتوں کے بعد وجدی کی مثنوی "باغ جانفزا" اور ابن جعفر کا تکملہ "پھول بن" مذنب کی "پنجہ آفتاب" سے دکھنی تہذیب جسطرح واضح ہوتی ہے وہ دکھنی شاعری کا لازوال خزانہ ہے۔

سلطان محمد قلی نے اپنی شاعری میں اس دور کے سماجی اور تہذیبی حالات رسم ورواج مراسم شادی بیاہ، عید میلاد، شب برات، بسنت نوروز، سالگرہ وغیرہ اور نیچرل شاعری کا جو ذخیرہ چھوڑا ہے وہ فراموش نہیں ہو سکتا اور اپنے پائے تخت حیدرآباد کی آرائش و زیبائش شہر کی خوبصورتی اور صفائی، باغوں کی تر و تازگی، پھول، پھل، ترکاری، میوہ وغیرہ کا جو حال لکھا ہے وہ شاعری کا مبالغہ نہیں بلکہ حقیقت ہے۔

شاعری کے بعد فنون لطیفہ کی دوسری شاخ مصوری اور نقاشی ہے اس کی بھی ترقی دکھنی حکمرانوں کے زمانہ میں ہوئی ہے۔ دکھنی مصوری کے بیش بہا نمونے آج باقی نہیں ہیں مگر تاریخوں میں ان کی یاد باقی ہے۔ ان میں سے سلطان محمد قلی قطب شاہ کا خداداد محل کے

ساتھ فنونِ لطیفہ کا جو خزانہ نذرِ آتش ہو گیا وہ ایک افسوسناک واقعہ ہے۔ اس محل کی ہر منزل بجائے خود کسی نہ کسی آرٹ کی نمائش گاہ تھی۔ ایک منزل میں کتب خانہ تھا ایک میں مصوری اور نقاشی کے کمالات جمع کئے گئے تھے۔ ایک میں جلد سازوں اور کاغذات کو صاف اور مزین کرنے والوں کی نشست تھی۔

سلطان محمد قلی کے قصر دل افروز میں دلفریب تصویریں دیواروں پر اتاری گئی تھیں۔ درمیان میں خود محمد قلی کے دربار کی تصویر تھی۔ جس میں وزراء حکومت، مقربان سلطنت، امرائے عظام، علمائے ذی احترام اور شعرائے نازک خیال کو اپنی اپنی جگہ بتایا گیا تھا۔ اس کے دائیں طرف خسرو ایران کے دربار کی اور بائیں طرف مغلیہ دربار کی تصویریں بڑے اہتمام سے بنائی گئی تھیں۔ ان کے علاوہ مذہبی اور تاریخی واقعات کو بھی بذریعہ رنگ کاری پیش کیا گیا تھا۔ اس محل کی چھت پر بھی طرح طرح کے نقش بنائے گئے تھے۔ جن میں فرشتوں کی تصویریں اپنی دلفریبیاں پیش کرتی تھیں۔ اس قصر کے ستونوں کو طلائی اور لاجوردی نقاشی سے مرصع کیا گیا تھا اور عمارت میں جگہ جگہ تمام روئے زمین کے بادشاہوں کی محفلوں اور مجلسوں کو ان ہی کے خاص لباسوں میں مخصوص رسم اور رواج کے مطابق سجایا گیا تھا۔ قطب شاہی بادشاہوں کی سواری کے نقشے بھی آراستہ کئے گئے تھے جس میں بادشاہ اپنے خیل و حشم لشکر و خدام کے ساتھ دکھلائے گئے تھے۔ کہیں شکارگاہ کا منظر تھا تو کہیں بزم طرب کو آراستہ کیا گیا تھا۔ جنگل، شیر، ببر، چرند، پرند، درندے اور شکار کرنے والے شکاری اصل روپ میں نظر آتے تھے۔ ان کے علاوہ چند اور تصویروں کا ذکر فروگزاشت نہیں کیا جا سکتا جو ان قصروں میں تھیں۔ یعنی (۱) مجلس حضرت سلیمان جس میں انسانوں کے علاوہ جن دیو، پری، وحوش اور طیور موجود تھے۔ (۲) معراج حضرت رسالت مآب مع براق جبرئیل اور افواج ملائک۔ (۳) مجلس زلیخا یعنی زلیخا مصری عورتیں یوسف کے ہاتھ میں طشت و آفتابہ، ترنج اور چاقو مصری عورتوں کے ہاتھ میں۔ (۴) شیریں، خسرو اور فرہاد اور دودھ کی نہر۔ (۵) محمل لیلیٰ مجنوں۔ مجنوں کا صحرا میں رہنا۔ (۶) رستم کی جنگ دیو سفید اور اس کے دوسرے معرکے۔

آج بھی دکن کے بڑے شہروں مثلاً حیدرآباد۔ بیدر۔ گلبرگہ۔ بیجاپور۔ اورنگ آباد وغیرہ میں بیسیوں مسجدیں ہیں جو فن تعمیر کے لحاظ سے اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ مسجدوں کے علاوہ مقبرے، شاہی محلات اور قلعوں کے کھنڈر اپنی وسعت اور کشادگی بلکہ پائیداری کے لحاظ سے ممتاز ہیں۔ حیدرآباد کا چارمینار، پرانا پل، مکہ مسجد، ٹولی مسجد، عاشور خانہ، قلعہ گولکنڈہ کے شاہی محلات سلاطین قطب شاہی کے مقبرے، محلہ دارالشفاء میں شفاخانہ کی عمارت آج بھی زبانِ حال سے اپنے بانیوں کی یاد دلاتی اور فن تعمیر کی ترقی اور نزاکت، مضبوطی، پائیداری کو بخوبی ثابت کرتی ہے۔ حیدرآباد کے عاشور خانہ اور حیات بخشی بیگم کے مقبرہ کا کاشی کا کام، بیدر کے شاہی محلات میں سیپی کا کام اس امر کے ثبوت میں پیش ہو سکتے ہیں کہ تہذیبی لحاظ سے کس قدر بلندی پر فن تعمیر پہنچا ہوا تھا۔ حیدرآباد کے علاوہ اورنگ آباد میں پن چکی، قلعہ ارک کی عمارت، دولت آباد کے چاند مینار اور قلعے کے کھنڈر، گلبرگہ کی جامع مسجد قابل ستائش ہیں۔ غرض دکن کا چپہ چپہ دکنی حکمرانوں کی فن تعمیر کی ترقی کو پیش کرتا ہے۔

گولکنڈہ کے شاہی محلات اپنی وسعت اور کشادگی کے ساتھ جو تعجب انگیز ثبوت پیش کرتے ہیں وہ یہ ہے کہ شاہی محلات کی دوسری تیسری منزل پر چمن بندی ہوتی تھی۔ بلندی پر پانی پہنچایا جاتا تھا۔ سبزہ اور گل و گلزار سے محلات کے صحن خیاباں بنے ہوئے ہوتے تھے۔ سلاطین گولکنڈہ کو عظیم الشان محلات بنانے، خوبصورت باغ لگانے اور شہر حیدرآباد کو آراستہ کرنے کا بڑا خیال دامن گیر رہا۔ گولکنڈہ سے حیدرآباد تک اور حیدرآباد میں کئی بڑے بڑے باغ تھے جو اپنی تر و تازگی شادابی اور پھول پھل کی پیداوار کے لحاظ سے مشہور تھے۔ سلاطین قطب شاہی کو اونچے سے اونچے مقام تک پانی پہنچانے سے خاص دلچسپی تھی۔ چنانچہ چارمینار کے اوپر جو مسجد ہے وہاں نل کے ذریعہ

پانی پہنچایا جاتا اور آصفی دور کے ابتدا میں بھی یہ بندوبست تھا۔ گوشہ محل کے قطب شاہی ایوان کا ایک حصہ اب بھی ایک شاندار محل کی صورت میں موجود ہے۔ محل کی کشادگی کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ گوشہ محل کا حوض جس میں اب پولیس اسٹیڈیم ہے، محل کے باغ کا ایک حصہ تھا۔ جس میں پانی بھرا ہوا ہوتا اور شاہی محلات کی مستورات کشتی میں بیٹھ کر سیر کرتی تھیں۔

بہمنی سلاطین میں محمود شاہ اور عادل شاہی حکومت میں ابراہیم ثانی اور علی ثانی، اسی طرح قطب شاہوں میں محمد قلی اور سلطان عبداللہ موسیقی کے دلدادہ، قدردان، سرپرست بلکہ بعض تو ماہرین موسیقی ہوئے ہیں۔ چنانچہ ابراہیم عادل شاہ کے موسیقی کی مہارت کا شاہکار "نورس" ہے جو راگ راگنیوں کے متعلق ایک اہم کتاب ہے اس کے زمانے میں ارباب موسیقی کے تین گروہ کئے گئے تھے اور تیسرے کو شہریان سے موسوم کیا گیا تھا۔ حضوریاں ہروقت بادشاہ کے ساتھ رہا کرتے تھے اور بادشاہ سے فن موسیقی کا استفادہ کرتے تھے۔ درباری گروہ حضوریوں سے اور تیسرا گروہ درباریوں سے فن موسیقی حاصل کرتا تھا۔ ان سب کو حکومت سے تنخواہ ملتی تھی۔ سالانہ ایک خاص جشن موسیقی کے امتحان کا مقرر ہوتا تھا جس میں دور دور سے ارباب موسیقی اور استادان فن آتے تھے۔ اس زمانے میں موسیقی کا گویا گھر گھر رواج ہو گیا تھا۔

گولکنڈہ میں محمد قلی اور عبداللہ اس فن کے قدردان اور سرپرست تھے۔ محمد قلی تو فطرتاً رندمشرب شاہد و ساقی کا دلدادہ تھا۔ ماہ رمضان اور ماہ محرم کے سوا وہ ہمیشہ موسیقی رقص اور سرود سے دلچسپی لیتا تھا۔ اسی طرح اس کے نواسہ عبداللہ کا دور ہے۔ اس کے زمانے میں شہر حیدرآباد موسیقی کا ایک مرکز بن گیا تھا۔ ہندو مسلمانوں کی کوئی تقریب بغیر موسیقی کے نہیں ہوتی تھی۔ حتیٰ کہ جلسۂ میلاد میں موسیقی کا پروگرام ہوتا تھا۔

شعرا اور ادیبوں کی طرح ارباب موسیقی بھی شمال سے دکن میں آئے ہیں۔ چنانچہ اکبری دور کے ماہر موسیقی تان سین کی اولاد سے خوش حال خان حیدرآباد آگیا تھا اور اپنی زندگی کا ایک بڑا حصہ حیدرآباد میں بسر کرکے اس نے وفات پائی۔ حیدرآباد کی مشہور ماہر موسیقی ماہ لقا بائی چندا نے بھی اس سے فن موسیقی کا استفادہ کیا تھا۔ بہرحال دکن میں موسیقی کی داستان بھی اہم حیثیت رکھتی ہے۔ فن موسیقی میں نوبت اور روشن چوکی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جو قصر شاہی اور امرا کے بیرون دروازہ پر دن میں پانچ وقت بجا کرتی اور اب بھی امیر اور متوسط طبقہ کے بعض گھرانوں میں خوشی کی تقریبات میں نوبت نوازی لازمی حیثیت رکھتی ہے۔ نوبت نواز عموماً مسلمان اور روشن چوکی بجانے والے عموماً ہندو ہوتے۔

فنون لطیفہ کی ایک شاخ خوش نویسی میں بھی دکن نے ترقی کی تھی کئی ایک خوش نویس سرآمد روزگار ہوئے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے علاوہ آصفی دور کے کئی خوش نویس مشہور ہیں جو کئی اقسام کے خطوط میں مہارت رکھتے تھے۔

ہر ایک قوم کی تہذیب میں اس کے رہن سہن کھانے پینے اور لباس کی روئیداد بھی اہمیت رکھتی ہے۔

رہن سہن کی تفصیل میں عوام کے گھر اور شاہی قصر و ایوان اور امرا کے محلات کا تذکرہ ضروری ہے۔ دکن میں پہلے مکانوں کے چھت پست، دروازے چھوٹے، روشن دان مفقود ہوتے تھے۔ ہوا اور روشنی کا کوئی انتظام نہیں ہوا کرتا۔ جب دکھنی تہذیب کا دور آیا تو اس میں بڑی تبدیلی ہو گئی۔ شاہی ایوان ہو یا دفاہی عمارتیں، امیروں کے بنگلے ہوں یا عوام کے گھر سب میں پائیداری اور مضبوطی کے ساتھ خوبصورتی اور نزاکت کا بھی خیال رکھا جانے لگا۔ چھت اونچی، دروازے بلند، دالان اور کمرے وسیع اور کشادہ ہوتے ان میں دھوپ اور ہوا کیلئے

روشن دان اور دریچے ہوتے۔ شہ نشین اپنی خوبصورتی کے لحاظ سے قابل دید ہوتا۔ خوبصورت کمانیں، ستون گول اور مضبوط ہوتے۔ اعلیٰ طبقے کے علاوہ متوسط طبقے کے مکانوں میں بھی مردانہ اور زنانہ حصے بالکل علحدہ ہوا کرتے۔ کیونکہ پردہ کا سخت خیال تھا۔ حتیٰ کہ عورتوں کی آواز کا بھی پردہ تھا۔

محمد شاہ بہمنی کو دربار کے رُعب داب کا بڑا خیال تھا۔ دربار ہال نہایت کشادہ اور وسیع تھا اور اہتمام سے وہ اپنے دربار کو آراستہ کرتا تھا۔ بیش قیمت قالین کا فرش ہوتا، دیواروں پر خوبصورت ریشمی پردے آویزاں ہوتے۔ تخت کے اُوپر مخمل اور زربفت کے شامیانے ہوتے۔ تخت نسیبہ زر تیار ہوتا، ظاہری زیبائش کے ساتھ دربار کے ایوان کے باہر سوار اور ہاتھی کھڑے ہوتے تھے۔ قطب شاہی دور میں حیدرآباد میں دو لاکھ مکانوں کی گنتی کی گئی تھی۔ اس کی آبادی اور عمارتوں کو دیکھ کر ایک مغلیہ مورخ لکھتا ہے " آبادی وسیع تر از احاطہ خیال و عمارت رفیع تر از پایۂ اندیشہ۔" پروفیسر صدیقی نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ :

" حیدرآبادیوں کی معاشرت بے حد پُر تکلف تھی۔ ان کے رہنے سہنے کے مکانات نہایت شاندار اور بلند ہوتے تھے۔ پھر ان کے در و دیوار سے بلند پایہ تمدن ٹپکتا تھا۔ سونے اور چاندی کی اشیائے کے علاوہ چینی کے ظروف روشنی کے جھاڑ استعمال ہوتے تھے۔ جن کو مورخ چینی آلات کہتے ہیں۔ شیشے اور بلوریں ظروف باہر سے جہازوں میں بھر کر آتے تھے اور مسولی پٹنم و حیدرآباد کے بازاروں میں بکثرت فروخت ہوتے تھے۔" (تاریخ گولکنڈہ۔ صدیقی ۲۸۱)

گولکنڈہ کی شاہی بارگاہ اور بادشاہوں کے رہنے کے قصر اور ایوان اس قدر بلند تھے کہ ان کی مثال مشکل سے مل سکے گی۔ محلوں کے اندر قالین کا فرش، ریشمی پردے، چینی و بلوری آلات کی سجاوٹ اور باہر سے عمارتوں کی رفعت و شان و شوکت اور باغبانی کی بڑی دل آویز کیفیت ظاہر ہوتی تھی۔ ایک مغل شہزادہ جو شاہ جہان کے شاہی محلات کا رہنے والا تھا، لکھتا ہے کہ ان محلات میں رہنا تو کجا ان میں چراغ جلانا بھی مشکل ہے۔ قطب شاہی امرا کی زندگی بھی کچھ کم شاندار نہ تھی۔ یہ بڑی بڑی حویلیوں میں رہتے تھے جو کئی منزل بلند ہوتی تھیں۔

بقول پروفیسر صدیقی :

" مغلیہ شہنشاہ نے ۱۰۹۵ھ م ۱۶۹۷ء میں جب حیدرآباد کو لوٹا تھا تو ہزارہا قسم کی چیزیں ظروف اور کپڑے باہر نکلے اور قالین کے بہترین فرش دستوں پر نظر آتے تھے جن کو دیکھ کر خود مغلوں کو حیرت ہوتی تھی۔ ان اشیاء سے امرا کے گھر اس قدر بھرے ہوئے تھے کہ لوٹ مار کے باوجود یہ خالی نہیں ہوتے۔ حالانکہ چار پانچ کروڑ کی لوٹ ہو چکی تھی۔ ان حقیقتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گولکنڈہ کا متوسط طبقہ جس قدر متمدن تھا اس کی مثال اور جگہ نہیں ملتی۔"

بعض یورپین سیاح حیدرآباد کے متعلق لکھتے ہیں کہ :

"بیرونِ بلدہ کے مکانات جہاں ہم آکر ٹھہرے تھے مٹی کے بنے ہوئے اور ان پر چھپر پڑے ہیں۔ ندی پُل کے نیچے سے بہتی ہے اس وقت صرف نالا معلوم ہوتی ہے۔ پُل کے انتہا پر شہر کے دروازے تھے۔ ہم داخل ہو کر کوئی پاؤ گھنٹہ تک برابر ایک لمبی سڑک پر چلے گئے جس کے دونوں طرف مکانات بنے ہوئے تھے۔ یہاں ترو تازہ اور خوش نما باغ بھی بنے ہوئے ہیں۔ اس شہر کی لمبائی اس کی چوڑائی سے زیادہ ہے۔ بسوائے نعمت اللہیں: میں نے دو روپے ماہوار پر ایک کمرہ کرایہ پر لیا۔ پُل سے چار مینار تک سیدھا لمبا راستہ ہے۔ جب چار مینار پہنچا تو دستِ چپ کی طرف پھرنا پڑا۔ اور ایک میدان میں سے ہو کر ایک اور سڑک ملی جو شہر کے دروازہ تک چلی گئی ہے۔ یہاں شہر میں کتنے ہی میدان یا بازار کے چوک ہیں مگر سب سے اچھا چوک وہ ہے جو بادشاہ کی ڈیوڑھی کے روبرو ہے۔" (دکن میں مسیو تھیونو کی سیاحت صفحہ ۸۳)

اسی طرح یہی تھیونو دوسرا یورپین سیاح حیدرآباد کے متعلق یہ صراحت کرتا ہے :

"جب آپ پُل سے پار ہوں تو ایک چوڑی سڑک ملتی ہے جو سیدھے بادشاہ کے محل تک جاتی ہے اس سڑک کے دستِ راست پر آپ کو بعض درباری امرا کے مکانات ملتے ہیں اور پانچ چار دو منزلہ کاروان سرائیں بھی ہیں جن میں بڑے اور سرد کمرے اور حجرے بنے ہوئے ہیں اس سڑک کے آخر پر ایک بڑا چوک ہے جس کی ایک طرف کی دیوار سے محلاتِ شاہی شروع ہوتے ہیں۔ جب دروازے کے اندر داخل ہوں تو ایک وسیع صحن ملتا ہے جس کے چاروں طرف بدرقہ شاہی کے سپاہیوں کے لئے برآمدے بنے ہوئے ہیں۔ اس صحن سے نکل کر آپ ایک اور صحن میں جائیں گے جو اسی طرح کا ہے اور جس کے گرد بہت سے خوبصورت مسقف کمرے ہیں۔ ان کی چھتوں پر جہاں ہاتھی کھڑے ہوتے ہیں جو وسعت میں محلات کے ایک چوتھائی حصہ کے برابر ہے، دلکش باغ لگے ہوئے ہیں اور ان میں ایسے بڑے بڑے درخت ہیں جن کے دیکھنے سے اتنی پر تعجب آتا ہے کہ ان محرابوں نے ان کا بوجھ کیوں کر سنبھالا ہے۔ غرض کہ اس کو جو کوئی دیکھے وہ بیساختہ کہے گا کہ یہ شاہی محلات ہیں۔" (صفحہ ۲۳، ۲۴)

بیجاپور یا احمد نگر، بیدر اور گلبرگہ اور وارنگل کے شاہی اور عوام کے مکانوں کا تذکرہ بوجہ طوالت متروک کیا جاتا ہے۔

آصفی دور میں مکانوں کے ستون لکڑی کے استعمال ہونے لگے روشن دانوں، دروازوں، دریچوں پر نقشی جالیاں ہونے لگیں۔ گھر کے اندر سفید چاندنی کا فرش، گاؤ تکیے، مسندیں اور روشنی کے لئے قندیلوں کے جھاڑ وغیرہ آویزاں ہوتے۔ آصفی دور کے بعض ایوان اب بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً پرانی حویلی کے بعض حصے، پنچ محلے کے بعض حصے، سالار جنگ کی ڈیوڑھی، مہاراجہ کشن پرشاد کے

ایوان کا قدیم حصہ، میر عالم اور چندو لال کی بارہ دری، راجہ شیوراج کا محل وغیرہ جیسا کہ گزشتہ مضمون میں تذکرہ کیا گیا ہے کہ دکنی ادبی تہذیب کا دور سترھویں یا اٹھارھویں صدی کے وسط میں ختم ہو جاتا ہے لیکن زمانہ مابعد کے ایک انگریز مورخ نے حیدرآباد کے امرا کے ایوانوں کے متعلق جو صراحت کی ہے وہ اس لیے قابلِ لحاظ ہے کہ اس سے ہماری گزشتہ عظمت اور شوکت کا اندازہ اور دکنی تہذیب کا صحیح پتہ چل سکتا ہے چنانچہ وہ لکھتا ہے :

"یہاں کے اُمرا کے محل نہایت وسیع ہیں اور سبھوں کی وضع ترتیب ایک ہی ہے جن میں عام طور پر بڑے بڑے کمپونڈ ہیں اور اطراف اُونچی اُونچی دیواریں ! جہاں کمپاؤنڈ میں قدم رکھا کہ اُن کے محلوں کی صناعی نظر آگئی۔ ان کی ڈیوڑھیاں اور ان کے برآمدے قابلِ دید ہیں۔ ان تمام محلوں پر سپاہیوں کا پہرہ ہے جو قابلِ تصویر لباس پہنے ہوئے ہیں۔ اطراف کے باغیچے اور ان کی اندرونی آراستگی انسان کو متحیر کر دیتی ہے۔ حوض اور فواروں سے طبیعت خوش ہو جاتی ہے۔ ان عمارتوں میں اکثر مربع ہیں اور باغیچوں میں پانی کے حوض ہیں۔ ان محلوں میں پبلک کاموں کے کمرے جُدا۔ درباری ملاقات کے کمرے جُدا، جشن اور ضیافتوں کے کمرے جُدا اور زنانہ خانہ کے جُدا ہیں۔ زنانہ خانوں پر عورتوں کا پہرہ رہتا ہے اور ان کی ملازم تمام عورتیں ہوتی ہیں"

یہاں مسکن کے بعد لباس کی صراحت کی جاتی ہے۔ دو رُخ ہو کر دکن میں آنے والے اولاً عرب تھے جو اپنا لباس عرصہ دراز تک استعمال کرتے رہے۔ جن کے لباس کے اجزا میں عمامہ اور جُبہ یا شایا ضروری تھا۔

عربوں کے بعد دکن میں آنے والے ترک، ایرانی، مغل اور پٹھان تھے جو اپنا لباس استعمال کرتے تھے۔ قطب شاہی دور میں محمد قلی قطب شاہ، وہ پہلا شخص تھا جس نے اپنے خاندانی لباس کو چھوڑ کر دکن کے ہندوؤں کا لباس زیب تن کیا۔ چنانچہ اس کے متعلق ڈاکٹر غلام یزدانی مرحوم نے حسب ذیل صراحت کی ہے :

"محمد قلی قطب شاہ نے اپنا آبائی تاتاری لباس بالکل بدل دیا تھا۔ سر پر سمور کی کُلاہ کے بجائے دکنی وضع کی پیچ دار پگڑی۔ پوستین اور بانات قبا کے عوض ململ کا جامہ اور شبنم کا نیمہ پہنتا تھا۔ ہاتھوں میں جڑاؤ کڑے ہوتے"

اس امر کا پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں گولکنڈہ اور بیجاپور وغیرہ میں بجائے قبا اور پوستین کے جو ترکستان اور ایران سے آئی تھی جامہ اور نیمہ پہننے لگے تھے اور کم درجہ کے لوگ ململ کا انگرکھا اور چوبند پہنتے تھے جو خاص دکن کا ہوتا تھا اور سر پر دکنی وضع کی سفید یا رنگین پگڑی باندھتے تھے اور پیر میں آپاشاہی جوتی ہوتی۔ عام اصحاب بھی باہر نکلتے تھے تو کمربستہ اور مسلح ہوتے تھے۔ تقریباً ہر شخص تلوار اور لکڑی کے ہاتھ جاتا تھا جو دکن کا خاص فن تھا۔ جب اُمرا دربار میں جاتے تو سر پر دکنی دستار اور کمر میں پٹکا باندھتے تھے۔ حیدرآباد کا پٹھان طبقہ ایک خاص قسم کی پگڑی باندھا کرتا جس کو "کلی" کہا جاتا، اس پر صافہ لپیٹا جاتا تھا۔ تلنگانہ اور کرناٹک اور مرہٹواڑہ کی ہندو عورتیں عموماً سب کی سب ساڑی کا استعمال کرتی تھیں۔ البتہ اس کے باندھنے میں کسی قدر فرق تھا۔ شمالی ہند کی مسلمان عورتوں کے لباس میں پائجامہ

قمیص اور اوڑھنی اہم اجزائے لباس کے تھے۔ پائجامہ کبھی تنگ ہوتا اور کبھی گھیردار۔ اس کو شلوار اور ازار سے موسوم کیا گیا۔ قمیص کبھی زیادہ طویل رہتی اور کبھی اس کا طول کم ہوتا۔ دکن کے بعض حصوں میں لہنگے اور دامنی کا رواج رہا اور بعض حصوں میں تنگ پائجامہ اور جامہ لباس کے اجزا تھے۔ امیروں اور شاہی محلات کا لباس بالکل جداگانہ تھا۔ چنانچہ یہاں کے اعلیٰ طبقہ کی عورتیں تنگ پائجامہ اس پر گھیردار جامہ یا قباجس کو پیشواز کہا جاتا تھا اور اس پر ایک اوڑھنی لباس کے اہم اجزا تصور ہوتے تھے۔ اگر دکن کے اعلیٰ طبقہ کی عورتوں اور شمالی ہند کے مغلیہ دربار کی عورتوں کے لباس کو دیکھا جائے تو کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ دکن میں پیشواز، چوحاشیہ اور دوپٹہ بھی استعمال ہوتے رہے۔ جن پر قیمتی مصالحہ ٹانکا جاتا تھا۔ قدیم زمانے کی عورتوں کے لباس بھی چست اور باریک سے باریک ہوتے تھے۔ یعنی دکن کے اعلیٰ طبقہ کی عورتوں کے لباس بھی شمال کی طرح عریاں ہوتے تھے اور عریانی بہت زیادہ ہوتی۔ مگر اس امر کا یہاں خیال رہے کہ جو عریاں لباس استعمال ہوتا تھا وہ شمع محفل بننے کے لئے نہیں ہوتا بلکہ گھر کی چار دیواری اور محل کے محدود حلقے کے لئے ہوتا تھا۔

شادی بیاہ میں دولہا کے لئے زرین پگڑی یا دستار اور زرین خلعت ضروری تھا۔ کمخواب یا ہمرو کی نیمہ آستین ہوتی۔ اس لباس کا اسقدر رواج تھا کہ کرایہ سے مل جاتے۔ خلعت کا استعمال اعلیٰ طبقہ میں بھی تھا۔ خلعت کو زرین انگرکھا کہا جاسکتا ہے۔ البتہ کسی قدر فرق ہوتا تھا دولہنوں کے لئے پیشواز اور چوحاشیہ اور تنگ پائجامہ استعمال کیا جاتا۔ جو سب کے سب زرین کپڑوں کے ہوتے تھے۔ دکھنی تہذیب میں عورتوں کے استعمال کے زیور سر سے لیکر پاؤں تک متعدد تھے، جن کے علٰحدہ علٰحدہ نام تھے۔ اس موقع پر ان کے ناموں کی مختصر صراحت کی جاتی ہے۔

(۱) سر کے زیور میں جھومر۔ چاند۔ چین پھول۔ لاکڑی۔ مرزاپے پروا۔
(۲) چوٹی کے زیور میں چوٹی کے تعویذ، چوٹی کے جھبے۔ چوٹی کی لاکڑی۔
(۳) ماتھے کے زیور میں ٹیکہ۔
(۴) کان کے زیوروں میں انتیا۔ امراتی۔ بجلے۔ بکڑے۔ پتنگے۔ پھول۔ بالیاں۔ جھلمل۔ جھمکے۔ چاندبالیاں۔ چکریاں۔ چلا پھول۔ کرن پھول۔ لونگ کے پھول۔
(۵) ناک کے زیور۔ بلاق۔ نتھ۔ بیسر۔ دال۔
(۶) گلے کے زیور۔ ہنسلی۔ جگنی۔ چمپاکلی۔ چندن ہار۔ ستالڑا۔ لچھا۔ کنٹھا۔ گلسری۔ مالا۔ ہنسلا۔ ہار۔ وغیرہ۔
(۷) بازو کے زیور۔ بازوبند۔ بازو کے کڑے۔ کنگن۔ پٹری۔ نورتن۔
(۸) کلائی کے زیور۔ پہونچی۔ بنگڑی۔ چیرن۔ کنگن۔ کوٹ۔ کڑے جوڑ۔
(۹) انگلیوں کے زیور۔ انگوٹھی۔ چھلّہ۔ آرسی۔
(۱۰) کمر کے زیور۔ کمربند۔ بجلون۔
(۱۱) پاؤں کے زیور۔ پازیب۔ توڑے۔ پایل۔ رم جھول۔ گجرے۔ بچھوے

یہ تمام زیور دکھنی تہذیب کے لوازمات تھے۔ دکن کی کئی مثنویوں مثلاً شوقی کا "میزبانی نامہ" اور یوسف زلیخا مصنفہ ہاشمی، پنچھی باچھا مصنف مذکور۔ باغ جانفزا وجدی وغیرہ میں زیورات کی تفصیل شادی بیاہ کے رسومات درج ہیں۔ اسباب سنگھار میں، پان، مستی، مہندی

... [illegible] نہیں کیا جا سکتا۔ مردوں کی سادگی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بالوں کی چوٹی اور جوڑے کے کئی اقسام تھے۔ قسم قسم کے عطر استعمال ہوتے تھے جن کی خوشبو دور تک مہک جاتی تھی۔ شاید خواتین کی طرح دکن کے اعلیٰ طبقہ کی خواتین کی حسن کارانہ صلاحیت اور جمالیاتی ذوق کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تہذیب کا ایک شعبہ صنعت اور دستکاری بھی ہے۔ کیونکہ اس سے قوم کی تہذیبی ترقی کا پتہ چلتا ہے۔ دکنی تہذیب میں صنعت کے کئی ایک شعبوں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہاں میں صرف چند کی صراحت کروں گا۔

(۱) کاغذ سازی کے لئے دولت آباد اور خود حیدرآباد مشہور تھا۔ دولت آبادی کاغذ کی دور دور تک شہرت تھی۔ دبیز اور باریک دونوں قسم کا کاغذ تیار ہوتا۔ کاغذ کی بڑی خصوصیت یہ تھی کہ دھل دیا جائے تو چاک نہیں ہوتا بلکہ پھر اصلی حالت پر آجاتا تھا۔ زرافشاں کاغذ کے علاوہ سنہری نقش اور بیل بوٹے بھی بنے تھے جو شاہی پروانوں، اسناد وغیرہ کے لئے استعمال ہوتے تھے۔

(۲) کاغذ سازی کے ساتھ جلد سازی مشہور تھی جو چمڑے پر زرین بیل بوٹے اور اعلیٰ درجہ کے نقش و نگار ہوتے۔ بعض کتب خانوں میں ایسی جلدیں موجود ہیں جو یا تو رنگ برنگ کی ہیں یا چمڑوں پر مختلف قسم کی زرین گل کاری ہوتی ہے۔

(۳) پارچہ سازی، دکن میں سوتی، ریشمی، اونی اور زریں پارچے کثرت سے تیار ہوتے تھے۔ اورنگ آباد میں ہمرو، مشروع، کمخواب، کلبہ اور زریں پارچے، زرین ساڑیاں تیار ہوتے تھے اور دور دور تک ان کی مانگ تھی۔ ناندیڑ کا ململ جو نہایت باریک ہوتا تھا مشہور تھا اس کو سیلے کیا جاتا تھا۔ یہاں کے باریک کپڑے کے کئی نام تھے مثلاً محمود خانی، مسجد خانی، آفتابی اور ڈوریہ وغیرہ۔ ناندیڑ کے علاوہ مختلف مقام پر سوتی پارچے اور ساڑیاں۔ کھن چولیوں کے لئے ہوتا، بنائے جاتے تھے۔ پیٹھن میں قیمتی زرین ساڑیاں تیار ہوتی تھیں اور زرین پارچہ کمخواب تیار ہوتا تھا سنہ ۱۹۰۳ء میں ایک ایرانی سفیر جو گولکنڈہ آکر واپس ہوا تھا پیٹھن کا ایک کمخواب خرید کر لے گیا تھا۔ اس کمخواب کی قیمت اس قدر تھی کہ تین سال تک اس کی رقم سے کارخانہ چلتا رہا۔ اونی کپڑوں میں کمبل کئی مقام کے مشہور تھے۔ اونی پارچوں میں جامہ وار کے نام سے اورنگ آباد میں اچھا کپڑا بنا کرتا تھا۔

ریشمی اور زرین پارچوں کی ساخت کے لئے اگرچہ دکن کے مختلف مقام مشہور تھے مگر اورنگ آباد اور پیٹھن کو خصوصیت حاصل تھی۔ یہاں کے ریشمی اور زرین کپڑے اپنی نفاست رنگ کی پختگی اور مضبوطی کے لئے شہرت رکھتے تھے۔ عرصہ دراز تک دکن اپنے پارچوں کے لئے مشہور تھا۔ ریشمی پارچوں کے ساتھ مشرو کے پارچے بھی بعض مقام پر بنائے جاتے تھے۔ کمخواب عورتوں کے علاوہ مردوں کے تھانوں کے لئے بھی استعمال ہوتا تھا اس لئے کثرت سے تیار ہوتا تھا۔

(۴) قالین بافی کے لئے بھی دکن مشہور تھا۔ قالین بھی اونی، ریشمی، اور سوتی ہوتے۔ ورنگل اس صنعت کے لئے بہت مشہور تھا گلبرگہ میں بھی اس کی صنعت ہوتی تھی۔ دکن کے قالین انگلستان اور ہندوستان کے کئی میوزیم میں موجود ہیں۔ برٹش میوزیم میں ایک ایسا قالین ہے جس پر خون کا دھبہ موجود ہے کیونکہ قالین پر ایک سلطان ترکی کو قتل کیا گیا تھا۔ عمدہ قالین کی قیمت ایک مربع گز سو پونڈ ہوتی تھی۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ یہاں کے قالین کس طرح مشہور و معروف تھے۔

(۵) دکن کا بیدری کام بھی ایشیا اور یورپ میں مشہور تھا۔ بیدری ساخت کے مختلف اشیاء مثلاً سنگھار دان، پاندان، اگالدان، خاصدان، آفتابہ، طشت، حقے وغیرہ اپنی خوبصورتی نزاکت، پائیداری کے لئے شہرت رکھتے تھے۔

(۶) دکن میں فولاد مشہور تھا۔ یہاں کے فولاد سے تلواریں بنائی جاتی تھیں اور کئی ناموں سے موسوم تھیں۔ مثلاً جوہردار۔ تیغہ۔ عباسی۔ اصیل۔ مصری۔ دھوپ۔ فرنگ۔ نواز خانی۔ سیلابہ وغیرہ۔

(۷) دکن میں سونے چاندی کے زیورات عمدہ بنائے جاتے تھے۔ ہیرے الماس کی کانوں کے علاوہ الماس تراشی بھی یہاں ہوتی تھی۔ اس کے گاہک دُور دراز سے آتے تھے۔ کانِ الماس ہی کے نام سے ایک ضلع تھا۔ گولکنڈہ میں الماس تراشی بڑی نفاست اور پاکیزگی سے ہوتی تھی۔

(۸) اورنگ آباد میں زری مصالحہ، پلنگ، گوٹہ، کناری، منقش، بیس رین، ترمنہ، ستارے وغیرہ تیار ہوتے تھے۔ اور ان کی مانگ دُور دُور تک ہوتی تھی۔ المختصر دکن کی صنعت اور دستکاری ہماری دکھنی تہذیب کا ایک نمایاں پہلو تھا۔

دکن میں جب وقت مسلمان آئے اور بتدریج یہاں کے مختلف حصوں میں پھیلے تو انہوں نے یہ دیکھا کہ یہاں کی بعض اقوام گوشت کھاتی ہیں اور بعض فرقے گوشت سے پرہیز کرتے ہیں، اور جو فرقے گوشت کھاتے ہیں وہ بھی گائے کے گوشت سے پرہیز کرتے تھے۔ دکن میں آنے والے اکثر صوفیا نے اپنے مریدوں کو گائے کا گوشت کھانے کی ممانعت کر دی تھی۔

دکن کی بہمنی سلطنت اور اس کے بعد دوسری سلطنتوں میں مختلف ممالک کے افراد کا اجتماع ہوا، اس لئے مختلف اقسام کے کھانے یہاں رواج پانے لگے۔

دکن کے باشندوں کی غذا روٹی بھی رہی اور چاول بھی۔ پھر روٹی کے لئے گیہوں، جواری، باجرہ وغیرہ استعمال ہوئے۔ جوار اور باجرہ کے قطع نظر گیہوں کی روٹی کے متعدد اقسام مثلاً نان، شیرمال، باقرخانی، نان بادام، روغنی کلچے، کاغذی چپاتیاں، باریک نیری پراٹھے، ریشمی پراٹھے، کلچے، پھلکے وغیرہ۔ چاول کے کھانوں کے اقسام میں خشکہ، کھچڑی، تہری، بریانی، پلاؤ کے قطع نظر خود ان کے کئی اقسام ہوتے۔ مثلاً کھچڑی کے لئے چنے کی دال، مسور کی دال وغیرہ استعمال ہوتی۔ بریانی اور پلاؤں کے اقسام بیسیوں تھے اور مختلف ناموں سے موسوم تھے۔

روٹی چاول کے ساتھ سالن کا ذکر ضروری ہے دکن میں گوشت اور ترکاری کے مختلف اقسام کے سالنوں کا رواج رہا ہے گوشت کے کباب کے کئی اقسام ہوگئے۔ مثلاً نرگسی کباب، کوفتہ کباب، دم کے کباب، سالم بکرے کا دم پخت، مرغ کے علاوہ کئی پرندوں کا گوشت، مثلاً بٹیر، تیتر، سنفاف، کبوتر، بط اور دوسرے اقسام کے پرندے، پھر ہرن، خرگوش وغیرہ کے علاوہ پانی کے مچھلی جھینگہ وغیرہ کے سالن مختلف طریقوں پر تیار ہوتے تھے۔ نمکین کھانوں میں سالن کٹ اور بگھارے بیگن مشہور ہیں۔ قورمہ اور قلیان مختلف اقسام کے ہوتے۔ دکن میں نمکین کھانوں کی طرح شیریں کھانوں کے اقسام بھی سیکڑوں کی تعداد میں تھے۔ خصوصاً مدراس میں اس کثرت سے مٹھائیاں تیار ہوتی تھیں کہ وہ شاید ہندوستان کے کسی علاقہ میں نہیں ہوتیں۔ ارکاٹ کے نوابوں کو کھانے کا بہت شوق تھا۔ چنانچہ مدراس کی کئی کتابوں میں بلا مبالغہ سیکڑوں اقسام کے میٹھوں کے نام درج کئے ہیں اور ان کے تیار کرنے کی صراحت بھی لکھی گئی ہے۔ وجہی نے اپنی مثنوی کے (۹۰) اشعار میں کھانوں کی تفصیل درج کی ہے۔ روٹیوں کے اقسام کے بعد پلاؤ کے اقسام، قورمے کی کئی اقسام، پھر قبولی، یخنی، طلنجی، خشکہ، مصالحہ دار کھچڑی، قلیے کئی طرح کے مثلاً سادہ قلیہ، مرغ کا قلیہ، تیتر و بٹیر کا قلیہ، بیگن کا قلیہ، ترکاریوں کا، ہر اقسام کی ترکاریاں تورائی، کریلا، پالک بھیجی۔ کباب کے کئے اقسام، تبیدی کباب، جھاں کڑی کباب، شاہی کباب، سیخ کے کباب، نمکین کھانوں کے بعد شیریں کھانے مثلاً سیویاں، دودھ کی فرنی، ساتی موکس، لڈو پوریاں، سوالیاں، پری کف، ابلوج، خس کے لڈو وغیرہ عام طور سے

جو بازاروں میں شیرینی فروش کی دوکانوں میں ہوتیں ان میں دو اقسام کی مٹھائیاں ہوتی تھیں۔ ایک ہندوستان کی قدیم مٹھائیاں مثلاً لڈو، پیڑے وغیرہ اور مسلمانوں کی ایجاد کی ہوئی مٹھائیاں مثلاً جلیبی، برفی، حلوا وغیرہ۔

دکنی تہذیب میں پینے کی چیزوں میں اقسام کے شربت تھے۔ جو نفاست سے تیار ہونے اور خوش ذائقہ ہوتے تھے۔

دکن کے سلاطین کی رواداری کی ایک مثال یہ ہے کہ ان کے مطبخ یا باورچی خانوں کے اعلیٰ افسر اکثر ہندو رہتے۔ چنانچہ قطب شاہی سلطنت میں نرسنگ راؤ صاحب سابق وزیر آصفجاہ کے مورث اعلیٰ مامور تھے۔ بادشاہ کی زندگی کے لئے کھانے میں زہر وغیرہ کی آمیزش نہ ہونے کا خاص طور پر اہتمام ہوتا تھا اور اس کے لئے ہندو اصحاب پر پورا اعتماد کیا جاتا تھا۔ حکومت بہمنی اور دکن کی دوسری سلطنتوں یعنی قطب شاہی عادل شاہی وغیرہ کے دور کے شاہی مطبخ کا حال تفصیل سے نہیں ملتا۔ مگر گولکنڈہ کے عید میلاد، بادشاہ کی سالگرہ، جشن نوروز، ماہ محرم وغیرہ کے موقع پر شاہی دعوتیں بڑی شاندار پیمانے پر پرتکلف ہوتی تھیں۔ محرم میں بے گوشت کی غذا کھلائی جاتی۔ شاہی دعوتیں سیکڑوں کی تعداد میں نہیں بلکہ ہزاروں کی تعداد میں ہوتی تھیں۔ طویل دسترخوان بچھائے جاتے اور اس پر سلیقہ سے تمام کھانا چنا جاتا، پشت کی جانب صراحی بردار، پانی پلانے اور مکھیوں کے اڑانے والے بردار بھی ایستادہ ہوتے تھے۔

اس موقع پر آصفی حکومت کے ابتدائی دور کے شاہی مطبخ کا تذکرہ بے محل نہیں ہو سکتا۔

واضح ہو کہ آصفجاہ ثانی کا باورچی خانہ تین داروغوں کے تحت نواب انوار جنگ سے متعلق تھا جو خلوت کے پہلو میں تھا۔ روزانہ ایک سو بیس (۱۲۰) خوان خاصہ کے تیار ہوتے تھے جو محل شاہی میں ارسال کئے جاتے۔ جو خاصہ تقسیم ہوتا اس کو سالم خاصہ، نصف خاصہ اور پاؤ خاصہ کہا جاتا، جو حسب لحاظ مرتبہ اور اعزاز کے تقسیم ہوا کرتا۔

ہر ایک باورچی خانہ میں کئی کئی باورچی، رکاب دار اور دوسرے ملازم مامور تھے اور رکاب داروں کی تنخواہ بیش قرار تھی۔ جو رات دن اپنے فرائض کی انجام دہی میں معروف اور منہمک رہا کرتے۔ باورچی خانے سے جو خوان تقسیم ہوتے وہ خوش ذائقہ کھانوں سے بھرے ہوئے ہوتے تھے۔

روزانہ معمولی کے علاوہ ماہ رجب، رمضان وغیرہ کے مہینوں میں نواب فیض مآب الدولہ کے زیر نگرانی غیر معمولی کھانوں کی تیاری ہوتی، اور تقسیم عمل میں آتی۔

چنانچہ ماہ رجب میں روزانہ پانچ سو روپے پہلی رجب سے آخر شعبان تک کونڈوں کی تیاری میں صرف ہوتے۔ صبح سے شام اور شام سے صبح تک غربا، مساکین اور فقرا کو کھانا کھلایا جاتا۔ کوئی روک ٹوک نہیں ہوتی، جو آتا وہ سیر ہو کر کھاتا۔ ماہ رمضان میں پیرزادوں، مشائخوں، علما کو افطاری ارسال ہوتی اور پھر کئی مسجدوں میں روزہ داروں کے لئے افطاری بھیجی جاتی۔ کئی ہزار روپے اس کے اخراجات ہوتے تھے۔ خاصہ کے باورچیوں کی تنخواہ ہزار دو ہزار اور اس سے زیادہ ہوتی۔ ماہ ربیع الاول، ربیع الثانی میں بڑے اہتمام سے جاری ہوتیں اور ماہ محرم میں بلا گوشت کی غذا تیار ہوتی۔ تمام مشہور عاشور خانوں کو بھیجی جاتی اور غربا اور مسکینوں کو کھلایا جاتا جو خوب سیر ہو کر کھاتے۔

عام طور سے شادی بیاہ کے موقعہ پر ضیافتوں کا سلسلہ طویل ہوتا تھا یعنی سانچق، مہندی، عقد خوانی، چوتھی، ولیمہ، جمعگی کی تقریبات میں حسب حیثیت ضیافتیں ہوتی تھیں۔ طویل دسترخوان بچھائے جاتے اور ہر شخص یا چار اشخاص کے سامنے لوازمات سلیقہ اور تکلف سے چنے جاتے۔ کم سے کم چار اور زیادہ سے زیادہ دس پندرہ بلکہ بیس لوازمات ہوتے۔ مہمان نوازی دکنی تہذیب کی ایک نمایاں خصوصیت تھی۔ دسترخوان کے تیار ہونے پر اور کھانے کے لئے مہمانوں کو طلب کرنے، ہاتھ دھلانے، پان سپاری تقسیم کرنے وغیرہ

کا جو سلیقہ ہوتا اور انکساری کی جاتی وہ اپنی آپ نظیر تھی ۔

شادی بیاہ کے رسومات کے علاوہ ، تسمیہ خوانی ، ختنہ ، روزہ ، ختم قرآن وغیرہ کی ضیافتیں بھی [illegible] دکنی [illegible] دعوتوں کے تقریبات کا ایک طویل سلسلہ ہوتا تھا ۔ غم کے تقریبات میں بھی خصوصاً چہلم کی فاتحہ بڑے اہتمام سے ہوتی ۔ اسی طرح [illegible] سالانہ بھی ہوا کرتا ۔ ربیع الاول اور ربیع الثانی اور ماہ رجب میں نیازوں کا سلسلہ جاری رہتا ۔ عقیدت کے ساتھ نیاز [illegible] سینکڑوں مہمان جو ہوا کرتے ۔ صرف مسلمان ہی نہیں بلکہ ہندو ، صاحب بھی اس موقع پر نیاز کرتے ۔ [illegible] دوسرے مسلمان طبقے میں کھانے کے لئے چینی اور تام چینی کے برتن استعمال ہوتے مگر دعوت کے موقع پر ہمیشہ چینی کے برتن استعمال ہوتے ۔ البتہ ادنیٰ طبقہ میں تانبے کے برتن یا مٹی کے ہوتے تھے ۔ ہندو احباب میں جو جاگیردار وغیرہ تھے اور اعلیٰ طبقہ میں چینی کے برتنوں ہی کا رواج تھا ۔ یعنی تقریباً نصف حصہ میں چینی کے برتن استعمال ہوتے اور نصف حصہ پیتل وغیرہ کے برتنوں یا پتر دلیوں میں کھایا کرتا ۔ ماہ محرم میں ہر گھر میں کھچڑی شربت کی نیاز بڑی عقیدت سے کی جاتی اس میں بھی ہندو مسلمان شریک رہتے ۔ جو دعوتی رقعے تقسیم ہوتے وہ بھی مختلف قسم کے ہوتے ۔ رقعے ایک چھوٹے رنگین یا سفید کاغذ پر لکھے جاتے اور ان کو پیش کر دوسرے بڑے کاغذ میں لپٹا جاتا اور اس کو ایک لیبل لگا کر بند کرتے ، اور نام لکھا کرتے تھے ۔ رقعوں کی عبارت فارسی میں لکھی جاتی نیاز ، فاتحہ ، چہلم کے رقعے سفید ہوتے ۔ مستورات کی دعوت کے لئے میزبان کی جانب سے قریبی عزیز خواتین جا کر مصری اور الائچی [illegible] کو ورقیہ لگا ہوا ہوتا ۔ اس کو چاندی کی پلیٹ یا تھالی میں رکھ کر گھر کی تمام مستورات کو مدعو کیا کرتی تھیں ۔

بچے کی پیدائش سے مرنے تک یعنی مہد سے لحد تک جو تقریبات دکن میں ہوتی تھیں ، ان رسومات کا بڑا حصہ دکن کے ہندو احباب کے تمدن سے لیا گیا تھا ۔ اس طرح دکنی تہذیب میں جو لوازم مراسم شامل ہوگئے ہیں وہ بڑی حد تک ہندی ہیں ۔ مثلاً چھٹی ، چھلّا ، عقیقہ ، چلّہ وغیرہ میں صرف عقیقہ اسلامی رسم ہے ۔ باقی رسوم ہندی ہیں ۔ تسمیہ خوانی ، ختنہ ، روزہ رکھائی ، پھر شادی کے موقع پر منگنی ، سانچق ، ہلدی ، مہندی ، شب گشت ، بازگشت ، جلوہ ، چوتھی ، غرض بیسیوں تقاریب تھے ۔ حتیٰ کہ مرنے کے بعد سوم ، دہم ، چہلم سب کے سب مراسم جو دراصل دکنی ہندی تھی وہ سب دکنی تہذیب میں شامل کرلئے گئے ۔ پھر ان تقاریب کے جو رسومات ہوا کرتی تھیں ان کی تفصیل کی جائے تو ایک مستقل کتاب تیار ہوسکتی ہے ۔ دکنی دور کے کھانے پینے ، شادی بیاہ کی رسومات وغیرہ کی صراحت کئی ایک مثنویوں میں درج ہے ۔ اس قسم کی چار مثنویوں کا یہاں تعارف کرایا جاتا ہے ۔

(۱) میزبانی نامہ ۔ یہ مثنوی احسن شوقی کی تصنیف ہے اس میں محمد عادل شاہ کی شادی کا مفصل حال لکھا ہے ۔ شادی بیاہ و رسومات ، ضیافت وغیرہ کی صراحت درج ہے ۔ یہ مثنوی نایاب ہے ۔ اس کا نسخہ کراچی میں انجمن ترقی اُردو کے کتب خانے میں ہے ۔

(۲) باغ جاں فزا ۔ اس کا دوسرا نام مخزن عشق بھی ہے ۔ وجدی کی ایک مثنوی ہے ۔ اور ۱۱۴۲ھ میں مرتب ہوئی ہے ۔ اس میں جو داستان لکھی گئی ہے اس میں شادی اور اس کی رسومات ، ضیافت اور کھانوں کی تفصیل درج ہے ۔ فغفور چین کی لڑکی سے بیدار دل کی شادی ہوئی ہے سینکڑوں قسم کے کھانے تیار کئے گئے اور دل کھول کر مہمانوں کی خاطر مدارات کی گئی ۔ راگ و رنگ سے چین رنگین ہوگیا ۔ سب چیز مہندی کی رسومات ہوئیں اور دلہن کی رخصتی بڑے دھوم دھام سے ہوئی ۔ دوسرے روز دلہن کا بھائی یعنی سالا بہن کو لینے آیا ۔ چوتھی کی رسم بھی ہوئی ۔ دولہا دلہن ، پانچوں جنگیوں تک ہنسی خوشی سے زندگی بسر کرکے باغ طرف جاتے اور وہاں جان باز اور پری تمثال کی شادی ہوتی ہے اس میں بھی تمام مراسم ادا ہوتے ہیں ۔

وجہی نے محفلِ موسیقی کی تفصیل میں، راگوں، سازوں اور اداؤں، رقاصاؤں کا ذکر بھی کیا ہے۔ ایک طرف بزمِ رقص و سرود گرم رہتی ہے تو دوسری طرف کھانے کی تیاریاں شروع ہوتی ہیں۔ دسترخوان پر جیسیوں کھانے اور لذت نمکین و شیریں سجے جاتے ہیں۔ وجہی نے (۹۰) اشعار میں نہ صرف کھانوں کی تفصیل بلکہ سلیقہ اور حسنِ انتظام اور طریقہ خدام پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

(۳) ممتاز مجلس ابن نشاطی کی پھولبن میں ۱۰۶۶ھ کے بعد گو یہ ابن حفیظ بدروصلت سے تلہ دوروں کا مترسل ہوتا کی سو سترکا اضافہ کیا ہے۔ اس مثنوی میں ہمایوں شاہ اور سیمبر کی شادی کا حال لکھا گیا ہے۔ ارق عالی شان محل کی تیاری کے لئے معمار طلب ہوتے اور انہوں نے محل سرا بنانے شروع کئے گئے جو رسم و مقام سے لبریز کے تھے۔ پھر بادشاہوں کو دعوت نامے روانہ کئے گئے اس کے بعد شادی کا آغاز ہوا۔

مہندی، شب گشت، عقد خوانی پھر محفلِ رقص اور ضیافت کھانوں کی تفصیل اور سامانِ جہیز کی فہرست وضاحت کی گئی ہے۔ جہیز کے سامان، زیورات اور کپڑوں کی تفصیل بھی ہے۔ مثلاً

مٹھائی بہوت خوشش بادام کی کر	جلیبیاں پور موسے بھی رکھے جچھے
مٹھائی میں تھی سو سے بہوت خوب	تھا بادام کا حسلوا بھی مجوب
نرنجی ہور نار نجی مربا	رکھے پیٹے کا ہور بھی آم کا سیا

(۴) پنچہ آفتاب۔ اس کا مصنف ابرکات کا شاعر ہوتب ہے۔ عمدۃ الامرا کے عہد یعنی ۱۱۲۰ھ میں تصنیف ہوئی ہے۔ یہ مثنوی آٹھ ہزار شعر ہیں۔ اس مثنوی کی داستان تو نہایت مختصر ہے لیکن رسومات کی تفصیل، ضیافت کی وضاحت، بڑی طولانی ہے۔ کتب خانہ آصفیہ میں اس کے تین نسخے ہیں۔

دکن کی تمام تقریبات کے موقع پر جو موسیقی ہوتی تھی وہ بھی خصوصیت رکھتی ہے۔ قطب سلطان نے ان کی اصلاح میں خود گانے ایجاد کئے تھے۔

قدیم دکنی تہذیب میں بزرگوں کا ادب، چھوٹوں پر شفقت، شاگرد کا استاد سے بدرجہ حسن رحم اور استاد کا شاگردوں سے بچوں کا سا برتاؤ، دوستوں کا خلوص اور محبت، رشتہ داروں سے غمخواری اور افسر ماتحت کے روابط غرض یہ تمام امور دکنی تہذیب کے درخشاں جوہر تھے۔ تحفۃ النصائح، کشف خلاصہ و تنبیہ کی اخلاقی کتابوں میں اخلاقی امور کی صراحت کی گئی اور اب صرف ان کی یاد باقی ہے۔

دکنی تہذیب میں پردہ زیادہ تھا۔ پردہ یا گوشہ کا خیال جس قدر تھا آج بھی گوشہ محل کے لفظ گوشہ سے پردہ کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ حتیٰ کہ حکیم، ڈاکٹر سے بھی سخت پردہ ہوتا تھا۔ یورپین ڈاکٹر ڈی آن سے سلطان عبداللہ کی ماں اور بادشاہ بیگم نے علاج کروانا چاہا تو ڈاکٹر کو شاہی محل میں غسل دیا گیا، اور خصوصیت سے ہاتھ خوب دھلوائے گئے، پھر عطر لگایا گیا اور اس کے بعد اس کو پردہ کے پیچھے لایا گیا اور پردہ میں ایک سوراخ سے بازو باہر کیا گیا۔ پھر ڈاکٹر نے فصد لی۔ اس سے واضح ہو سکتا ہے کہ پردہ کس قدر سخت تھا۔ حتیٰ کہ مردانہ محل سے زنانہ بیچنے علحدہ ہوتے کیونکہ مردوں کی آمد پر بھی پردہ کیا جاتا تھا۔ (۲)

سید مبارز الدین رفعت
لکچرر اردو گورنمنٹ کالج گلبرگہ

دکنی ادب کا ایک عظیم مرکز

بیجاپور

سنہ ۱۴۹۰ء میں تقریباً ڈیڑھ سو سالہ شاندار حکومت کے بعد دکن کی بہمنی سلطنت کو زوال ہوا تو اس سلطنت کے تمام صوبہ دار اپنے اپنے علاقوں میں خود مختار ہو گئے اور یہ سلطنت پانچ خود مختار اور آزاد ریاستوں میں بٹ گئی۔ بیجاپور جو اس سلطنت کا مغربی صوبہ تھا عادل شاہی خاندان قابض ہو گیا۔ شمالی صوبہ احمد نگر پر نظام شاہی خاندان نے قبضہ کر لیا۔ جنوب مشرقی صوبہ گولکنڈہ پر قطب شاہی خاندان کا تسلط ہو گیا۔ شمال مشرقی صوبہ برار عماد شاہیوں کے تصرف میں آیا اور خود مرکز پر بریدشاہی خاندان نے آخری نام نہاد بہمنی بادشاہوں کو کٹھ پتلی بنا کر بیدر پر اپنا تسلط جما لیا۔ ان سلطنتوں میں بیدر اور برار کی بریدشاہی اور عماد شاہی سلطنتیں بہت چھوٹی تھیں۔ ان کا عہد بھی بہت مختصر رہا۔ جلد ہی بیدر کی بریدشاہی سلطنت کو اس کی ہمسایہ سلطنت بیجاپور نے اور برار کی عماد شاہی سلطنت کو احمد نگر نے اپنے اپنے علاقوں میں ضم کر لیا۔ بہمنی سلطنت کا اس طرح تین بڑے حصوں میں بٹوارا بڑی حد تک لسانی اور ثقافتی بنیاد پر عمل میں آیا تھا۔ گولکنڈہ کی قطب شاہی سلطنت کا راج تلگو بولنے والے آندھرا کے علاقہ پر رہا۔ احمد نگر کا نظام شاہی خاندان مراٹھی بولنے والے مہاراشٹرا کا مالک ہوا اور بیجاپور کے عادل شاہیوں کے قبضہ میں کنڑا بولنے والا کرناٹک کا علاقہ آیا۔ ان ریاستوں میں اردو ادب کے تعلق سے گولکنڈہ کی قطب شاہی حکومت اور بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کو زبردست اہمیت حاصل ہے۔

بقول بابائے اردو عبدالحق "عادل شاہی حکومت دکن کی ان یادگار زمانہ حکومتوں میں ہے جسے تاریخ کبھی بھلا نہیں سکتی"۔ بہمنی سلطنت کے زوال پر اس سلطنت کے دیگر صوبہ داروں کی طرح یوسف عادل خان نے بھی سنہ ۱۴۹۰ء میں اپنی خود مختار حکومت قائم کر لی۔ یوسف عادل خان ترک تھا فرشتہ نے اس کا نسب نامہ ترکی سلاطین عثمانیہ سے ملایا ہے۔ لیکن صاحب تذکرۃ الملوک رفیع الدین شیرازی نے اسے ساوہ کے حاکم احمد بیگ کا بیٹا لکھا ہے۔ جس کا ترکی سلاطین عثمانیہ سے کوئی تعلق نہ تھا۔ یوسف عادل خان محمد شاہ بہمنی کے عہد میں سلطنت بیدر آیا اور خواجہ محمود گاواں کی سرپرستی میں روز بروز ترقی کرتا گیا۔ یہاں تک کہ دولت آباد کا گورنر مقرر ہوا۔ سنہ ۱۴۸۱ء میں محمود گاواں کے قتل کے بعد اس نے محمود گاواں کے زیر سیادت صوبوں یعنی بیجاپور اور بلگام پر قبضہ کر لیا۔ پھر سنہ ۱۴۸۹ء میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر کے بیجاپور کو اپنا پایۂ تخت بنا لیا۔ یوسف عادل خان نے شاہ کا

لقب اختیار نہیں کیا تھا۔ لیکن اس کے جانشین چونکہ اپنے آپ کو عادل شاہ کہنے لگے۔ اس طرح آگے چل کر یہ عادل شاہی خاندان کہلایا

یوسف عادل خاں کی وفات کے بعد اس کا بیٹا اسمٰعیل عادل شاہ (۹۱۶ھ / ۱۵۱۰ء – ۹۴۱ھ / ۱۵۳۴ء) تخت نشین ہوا۔ اسمٰعیل کے بعد اس کے بڑے بیٹے ملو عادل شاہ نے چند مہینوں تک حکومت کی۔ نابینا کر کے تخت سلطنت سے اتار دیا گیا۔ اس کی معزولی کے بعد اس کا بھائی ابراہیم عادل شاہ اول (۹۴۱ھ / ۱۵۳۴ء – ۹۶۵ھ / ۱۵۵۸ء) تخت سلطنت پر متمکن ہوا۔ ابراہیم کے بعد علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ / ۱۵۵۸ء – ۹۸۸ھ / ۱۵۸۰ء) اس کا جانشین ہوا۔ یہ بڑا اولوالعزم بادشاہ ہوا ہے۔ بیجاپور کی شہر پناہ، جامع مسجد، آب رسانی کی نہریں اور دوسری کئی عمارتیں اسی بادشاہ نے تعمیر کرائی ہیں۔ احمد نگر کی مشہور چاند سلطانہ جس کی شجاعت و مردانگی کی داستان تاریخ دکن کا ایک درخشاں باب ہے۔ اس عادل شاہی سلطان کی ملکہ تھی۔ عادل شاہ اول ہی کے عہد میں دکن کی مسلمان ریاستوں نے اتحاد کر کے تالی کوٹہ کے معرکہ میں جیتا جس سے وجیا نگر کی زبردست ہندو ریاست اور اس کا اقتدار سلطنت ہمیشہ کے لئے صفحۂ ہستی سے مٹ گئی۔ اس شکست سے بیجاپور کی سلطنت دور دور تک وسیع ہو گئی اور جنوبی کرناٹک کے بیشتر علاقے اس سلطنت میں شامل ہو گئے۔ علی عادل شاہ اول کے مارے جانے کے بعد اس کا بھتیجا ابراہیم عادل شاہ ثانی (۹۸۸ھ / ۱۵۸۰ء – ۱۰۳۵ھ / ۱۶۲۶ء) سریر آرائے سلطنت ہوا۔ اس کا عہد عادل شاہی حکومت کے عروج، فروغ، رعیت کی خوشحالی اور علم و فن کی سرپرستی کے لحاظ سے بڑا زریں دور رہا۔ اس کے بعد اس کا بیٹا محمد عادل شاہ (۱۰۳۵ھ / ۱۶۲۶ء – ۱۰۶۸ھ / ۱۶۵۶ء) اس کا جانشین ہوا۔ اس کے عہد میں عادل شاہی سلطنت کو مزید وسعت حاصل ہوئی اور مشرق میں اس کی سرحد ساحل کارومنڈل تک پہنچ گئی۔ لیکن زوال کے آثار بھی اسی بادشاہ کے عہد میں ظاہر ہونے لگے۔ احمد نگر کی نظام شاہی سلطنت جب تک باقی رہی دکن پر مغلوں کے راست حملوں کا مقابلہ کرتی رہی۔ لیکن جب ۱۰۴۳ھ / ۱۶۳۳ء میں مغلوں نے اس سلطنت کا خاتمہ کر دیا تو بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت راست مغلوں کی زد میں آ گئی۔ محمد عادل شاہ کے عہد میں ایک طرف شاہجہاں کی حرص ملک گیری نے بیجاپور کی سرحد پر دباؤ ڈالنا شروع کیا اور دوسری طرف شیواجی کی سرکردگی میں مرہٹے ابھرنے لگے۔ آخر کار محمد عادل شاہ نے مغلوں کے بڑھتے ہوئے دباؤ سے مجبور ہو کر مغل شہنشاہیت کی سیادت تسلیم کر لی۔ محمد عادل شاہ کے بعد اس کا بیٹا علی عادل شاہ ثانی المتخلص بہ شاہی (۱۰۶۸ھ / ۱۶۵۶ء – ۱۰۸۳ھ / ۱۶۷۲ء) سریر آرائے سلطنت ہوا۔ اس کے عہد میں ایک طرف مغلوں نے اور دوسری طرف مرہٹوں نے سلطنت کے بڑے بڑے علاقے چھین لئے۔ اس کے انتقال کے بعد اس کا کمسن بیٹا سکندر عادل شاہ (۱۰۸۳ھ / ۱۶۷۲ء – ۱۰۹۷ھ / ۱۶۸۶ء) اس کا جانشین ہوا۔ اس کا عہد انتہائی سیاسی انتشار اور افراتفری کا زمانہ تھا اور حوادث کے جھکڑ عادل شاہی سلطنت کے ٹمٹماتے چراغ کو بجھانے کے درپے ہو گئے تھے۔ ۱۰۹۷ھ / ۱۶۸۶ء میں شہنشاہ اورنگ زیب نے بیجاپور پر آخری حملہ کیا۔ سکندر عادل شاہ نے مجبوراً اطاعت قبول کر لی۔ اسے گرفتار کر لیا گیا اور اسی قید کی حالت میں اس نے ۱۱۱۱ھ / ۱۶۹۹ء میں انتقال کیا۔ سکندر کی گرفتاری کے بعد بیجاپور کی سلطنت، مملکت دہلی کا ایک حصہ قرار دے دی گئی۔ اس طرح اس نام کے سکندر پر عادل شاہی سلطنت کا خاتمہ ہو گیا۔

عادل شاہی خاندان میں جملہ نو بادشاہ ہوئے ہیں۔ ان میں تیسرے بادشاہ ملو عادل شاہ کا عہد بہت مختصر رہا۔ اور آخری بادشاہ کمسن سکندر عادل شاہ کو چھوڑ کر سب کے سب نہایت ذی علم، صاحب ذوق، فنون لطیفہ کے شیدائی، علم موسیقی کے ماہر، علم و فن اور ادب کے زبردست سرپرست رہے ہیں۔ بانی سلطنت یوسف عادل خان ایک طرف شجاعت، عدل گستری اور استحکام سلطنت میں منفرد تھا تو دوسری طرف علم و فن کے میدان میں بھی کچھ ایسا ہی یگانہ تھا۔ خط نستعلیق خوب لکھتا تھا۔ علم عروض سے واقفیت تامہ رکھتا تھا۔ فن موسیقی کا بڑا شوقین اور خود ماہر کامل تھا طنبورا اور عود خوب بجاتا تھا۔ علماء، فضلاء اور اہل کمال کا بڑا قدر دان تھا۔ دور دور سے ذی علم حضرات کو دعوت نامے بھیج کر بلاتا تھا اس کے اطراف قابل لوگوں کا مجمع رہتا تھا۔ اس کی مجلسوں میں فارسی کے اشعار پڑھے جاتے تھے اور بعض اوقات وہ خود بھی شعر کہتا تھا۔ جس کے نمونے تاریخوں

نے نمونتاً لکھے ہیں۔ ذیل کے چند اشعار سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کتنے اچھے شعر کہتا تھا

ما مسئلۂ عشق ندانیم چو یوسف　　آساں شدہ از عشق بتاں مسند ما

رباعی

آں کس کہ علم و نیک نامی افراشت　　در عرصۂ دہر تخم نیکوئی کاشت
نیکو ناماں زندۂ جاوید انند　　ورآنکہ بمرد و نام نیکو بگذاشت

بانی سلطنت کا یہ ذوق سلیم اور علم و ادب سے یہ شیفتگی سلطنت کے ساتھ ساتھ اس کے تمام جانشینوں کو ورثے میں ملی۔ اس کا جانشین اسمٰعیل عادل شاہ بڑا علم دوست بادشاہ تھا۔ علما و فضلا کی بہت قدر و منزلت کرتا تھا۔ اکثر اوقات علما کی صحبت میں بسر کرتا اور علما اور شاعروں کو بے شمار انعام و اکرام دیا کرتا۔ فن نقاشی، رنگ سازی اور تیر اندازی میں اسے کمال دستگاہ حاصل تھی۔ علم موسیقی اور شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتا تھا۔ وفائی تخلص کرتا تھا۔ فرشتہ نے تو اس کے بارے میں یہاں تک لکھا ہے کہ "ایں یک از سلاطین بہ فصاحت و لطافت او سخن گفتہ" ذیل میں اس کے کچھ شعر بطور نمونہ پیش کیے جاتے ہیں ؎

دل بہ زلفش حکایتے دارد　　از شب تر شکایتے دارد
تا کے آزار اہل دل طلبی　　بے وفائی نہایتے دارد
اے وفائی منال از ستمش
کہ ستم نیز غایتے دارد

رباعی

تا حسن تو شد بہ دلربائی مشہور　　در عشق منم بہ بے نوائی مشہور
در راہ وفائے تو سرم شد خاک　　زاں رو شدہ نامم بہ وفائی مشہور

ابراہیم عادل شاہ اول اپنے باپ اور دادا کی طرح خود شاعر نہ تھا۔ لیکن علما اور اصحاب فضل کی سرپرستی اور ان کی قدر و منزلت میں ان سے کسی طرح کم نہ تھا۔ علم دوست ہونے کی وجہ سے ارباب علم کی تعلیم و تکریم کا بڑا خیال رکھتا تھا۔ اس کے جانشین علی عادل شاہ کا بھی یہی حال تھا۔ یہ دونوں بادشاہ ارباب کمال کے بڑے قدردان تھے۔ ان کے عہد میں عراق اور عجم کے سینکڑوں اہل علم نے بیجاپور آکر یہاں سکونت اختیار کرلی۔ علی عادل شاہ اول نے علم کلام، منطق، حکمت، صرف و نحو کی متداول کتابیں باقاعدہ اساتذہ سے پڑھی تھیں۔ بہت سے شرعی مسائل سے بھی خوب واقف تھا۔ خط ثلث اور خط نسخ اور خط رقاع خوب لکھتا تھا۔ مطالعہ کا بہت شوق تھا۔ اسی شوق کی وجہ سے ایک بہت بڑا کتب خانہ جمع کیا تھا۔ قریب ساٹھ کاتب، خوش نویس اور جلد ساز اس کے دربار سے منسلک تھے۔ جو منتخب کتابیں اس کے مطالعہ میں رہتی تھیں، ان کے چار صندوق سفر میں ہمیشہ ساتھ رہتے تھے۔ کبھی غلطی سے کتابیں سفر میں ساتھ نہ ہوتیں تو اس کا جی بے چین اور بے قرار ہو جاتا تھا۔ اس نے فتح اللہ شیرازی کو جسے اہل ایران زبردست عالم کامل مانتے ہیں، ہزار ہا روپے صرف کرکے اپنے دربار میں بلایا تھا۔ اس کا وزیر افضل خان شیرازی بہت بڑا عالم تھا۔ اس کی فیاضانہ سرپرستی کی وجہ سے بیجاپور میں کثرت سے اہل علم و فضل جمع ہو گئے تھے۔ افضل خان اور فتح اللہ کے مکانوں پر روزانہ علمی جلسے ہوا کرتے تھے۔ علی عادل شاہ ہفتے میں تین بار دربار شاہی میں عالموں اور فاضلوں کو جمع -

کرتا تھا وہ یہ بادشاہ کے آگے الٹی جلتے اور مذاکرے کیا کرتے تھے۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی بڑا جلیل القدر بادشاہ ہوا ہے۔ اس کا شمار ہندوستان کے ممتاز ترین بادشاہوں میں ہوتا ہے۔ اس کے دربار میں علماء اور اہل کمال کا وہ مجمع تھا کہ کم ہی بادشاہوں کے درباروں میں ایسے عالم و فاضل و شاعر دیکھنے میں آئے ہیں۔ محمد قاسم فرشتہ نے ہندوستان کی مشہور عمومی تاریخ "گلشن ابراہیمی" جو عام طور پر اس کے مصنف کی نسبت سے تاریخ فرشتہ کہلاتی ہے اسی بادشاہ کے نام پر لکھی تھی۔ ملک قمی نے نظامی کی "مخزن الاسرار" کا جواب لکھ کر اسی بادشاہ سے صلہ میں ایک بار شتر سونا پایا تھا۔ ابو طالب کلیم، عبدالرشید صاحب مترجم فارسی عجائب المخلوقات، ملا رفیع الدین شیرازی صاحب تذکرۃ الملوک اور شیخ علاء اللہ محدث اسی کے دربار سے وابستہ تھے۔ بادشاہ خود بھی شعر و موسیقی کا شوق رکھتا تھا۔ ہندوستانی موسیقی میں کمال کی بنا پر "جگت گرو" کا لقب پایا تھا۔ خوش نویسی اس کا محبوب مشغلہ تھا۔ خط نسخ و نستعلیق بہت پاکیزہ لکھتا تھا۔ مصوری میں خاص دستگاہ حاصل تھی۔ سنسکرت کا عالم تھا خود شاعر تھا۔ اُردو میں مثنویاں، غزلیں اور گیت سب ہی کچھ اس نے لکھے تھے۔ اس کی لکھی ہوئی مثنویوں اور غزلوں کا تو اب پتہ نہیں، البتہ اس کے گیتوں کا مجموعہ "کتاب نورس" باقی ہے اور علمی دنیا میں اس کی بڑی یادگار ہے۔ اسی کتاب پر ظہوری نے فارسی میں تین مقدمے لکھ کر صاحب "سہ نثر" کی حیثیت سے فارسی ادب میں مقام پیدا کیا تھا۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کا جانشین محمد عادل شاہ خود شاعر نہ تھا۔ لیکن اپنے آباء و اجداد کی طرح وہ بھی علم و ادب کا دلدادہ اور بڑا سرپرست تھا۔ اس کا درباری شاعر حکیم آتشی تھا۔ اس نے بادشاہ کے حکم پر قصائد نعمتی کا جواب لکھا۔ ملا محمد حسن نے بادشاہ کی ایما سے ملا رفیع الدین کی تاریخ کا تکملہ لکھا اور اس میں محمد عادل شاہ کے عہد کے واقعات شامل کئے۔ محمد عادل شاہ نے شاعروں کی بڑی سرپرستی کی اور خاص طور پر اسی ملک کی اُردو کے شاعروں کی سرپرستی کی وجہ سے اس کا دور ممتاز رہا۔ اس کا جانشین علی عادل شاہ ثانی المتخلص بہ شاہی تو اُردو دوستی کے لحاظ سے اپنے دادا ابراہیم عادل شاہ ثانی کا جواب ہوا۔ خود صاحب دیوان شاعر ہوا ہے۔ نصرتی، مرزا، ہاشمی اور کتنے ہی اُردو کے نامور شاعر اسی کے دربار سے متعلق تھے یا اسی کے عہد میں ہوئے ہیں۔

سلطنت عادل شاہیہ کے بانی یوسف عادل شاہ نے بیجاپور کے ایک زمیندار مکند راؤ کی بیٹی پونجی یا بوبو جی خاتون سے شادی کی تھی۔ یوسف کی تمام اولاد اسی کے بطن سے ہوئی۔ اس طرح دوسری ہی پشت میں عادل شاہی بادشاہ نیم ترک نیم ہندی ہو گئے۔ اس کے بعد کی پیڑھیوں نے اپنے حرم سراؤں میں ہندی عورتوں کو اتنی زیادہ جگہ دی کہ ترکی نسل کا اثر کم سے کم تر ہی ہوتا چلا گیا۔ ترک اور ہندی دونوں آریائی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ دونوں کی زبانیں ایک ہی ماخذ کا پتہ دیتی ہیں۔ لیکن جب دونوں نسلیں دوبارہ ملی ہیں تو مدت کی جدائی اور مختلف ملکی حالات اور اثرات نے دونوں کا رنگ روپ بالکل بدل دیا تھا۔ پہلے پہل تو کچھ اجنبیت سی قائم رہی۔ لیکن جب دونوں نے ایک دوسرے کو پہچانا اور آپس میں شیر و شکر ہو گئے تو بیگانگی کا پردہ درمیان سے اٹھ گیا اور دونوں نے ایک دوسرے کے اثر کو قبول کیا۔ یہ درست ہے کہ ابتدا میں حاکم قوم کے اثرات غالب رہے اور ایسا ہونا فطری بھی تھا۔ لیکن بتدریج ہندی عوامل نے اس نئی تہذیب میں اپنی جگہ پیدا کر لی اور دونوں تہذیبوں کے سرچشموں نے مل کر ایک ایسی تہذیب کی آبیاری شروع کر دی جو ایک دوسرے کے بہترین عناصر کو دل اور دماغ کی کشش عمل پر سکون بنا دی۔

ہندی اور ترک ایرانی تمدنوں کے آپس میں ربط کا سب سے بڑا اثر زبان پر پڑا۔ آٹھویں صدی ہی میں اس میل جول کی سب سے قابل قدر نشانی اُردو زبان عام بول چال کی منزل سے نکل کر ادبی رتبے پر پہنچ چکی تھی۔ عادل شاہیوں نے اس زبان کی دل کھول کر سرپرستی کی اور

ناؤسی کے تسلط سے اپنے درباروں کو آزاد کر دیا۔ مورخوں نے تو ابراہیم عادل شاہ ثانی کے بارے میں یہاں تک لکھا ہے کہ وہ فارسی کچھ تو سمجھتا تھا مگر بولنے پر اسے پوری قدرت حاصل نہ تھی۔ ہندوستانی موسیقی سے ان بادشاہوں کو ایسا شغف تھا کہ انہوں نے نہ صرف اس موسیقی کے بڑے بڑے ماہروں کو اپنے درباروں میں جگہ دی بلکہ آپ بھی موسیقی سیکھی اور اس میں کمال پیدا کیا۔ ایرانی موسیقی کا پیوند دے کر اس موسیقی میں نئے رنگ اور راگنیاں ایجاد کیں۔ آپ گیت لکھے اور چونکہ ہندو موسیقی کا تعلق ہندو مذہب کے عقائد سے بہت گہرا ہے اس لئے اس مذہب کے عقائد سے انہوں نے گہری واقفیت حاصل کی۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی اور علی عادل شاہ ثانی کے لکھے ہوئے گیتوں کو دیکھ کر کوئی یہ گمان بھی نہیں کر سکتا کہ یہ گیت کسی مسلمان کے قلم سے نکلے ہوں گے۔ کہتے ہیں، اسی موسیقی کے شوق اور اس کی لگن میں ابراہیم عادل شاہ ثانی موسیقی کی دیوی سرسوتی کا پجاری بن گیا تھا۔ ہندو دیومالا سے ان کی گہری واقفیت حیرت انگیز ہے۔ ان کے بیشتر گیتوں میں شیو، پاربتی، سرسوتی، گنیش، اندر وغیرہ کا بار بار ذکر آتا ہے اور ان سے لکھنے والے کی گہری عقیدت جھلکی پڑتی ہے۔

دربار کے بعد دوسری نمایاں تبدیلی لباس میں نظر آتی ہے۔ آج بھی عادل شاہی بادشاہوں کی تصویریں جو ان کے درباری یا ہمعصر مصوروں نے بنائی ہیں، مختلف عجائب گھروں کی زینت بنی ہوئی ہیں۔ ان کو دیکھئے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس مخلوط تمدن نے ان سے تاتاری لباس اتروا لیا۔ سر پر سمور کی کلاہ کی بجائے دکنی وضع کی پیچ دار پگڑی نے لے لی۔ بردے کی پوستین اور باناتی قبا کے عوض ململ کا جامہ اور شبنم کا نیمہ زیب بدن ہوا۔ ڈھیلے ڈھالے شلوار نما پاجاموں کی جگہ تنگ مہری کے چپٹے ہوئے پاجامے پہنے جانے لگے۔ گلے میں ہیرے جواہرات اور موتیوں کے بڑے بڑے مالے، ہاتھوں میں جڑاؤ کڑے اور کمر میں مرصع کمرپٹے زیب دینے لگے۔ عورتوں کے ملبوسات اور زیورات کی جو تفصیل دکنی ادب میں ملتی ہے، ان سے محل سراؤں کی بیگمات کی آرائش و زیبائش کا تھوڑا بہت اندازہ ہوتا ہے۔ اس سے کسی ترکی یا ایرانی حسینہ کا نہیں، خالص ہندوستانی زیبا قد کا سراپا آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ بار بار آنچل کا ذکر آتا ہے جس سے لہراتے دوپٹوں اور زریں پلو والی ساڑیوں کی دلنواز سرسراہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ طرح طرح کے ہندوستانی زر بینے (زیور) سامنے آتے ہیں۔ سر پر سونے کے مرصع بیس پھول لگائے جاتے ہیں، کانوں میں کرن پھول پہنے جاتے ہیں۔ آنکھوں میں سرمے کے سوا انجن یا کاجل لگایا جاتا ہے۔ پیشانی پر تلک کا ٹیکہ لگا ہے۔ ناک میں بیسر یا بلاق پہنا جاتا ہے۔ ہونٹوں پر پان کی سرخی اپنی بہار دکھا رہی ہے۔ گلے میں ہنسلی، طوق اور طرح طرح کے مالے پڑے ہیں۔ مہندی رچے ہاتھوں میں ہتھ پھول اور کنگن پہنے گئے ہیں۔ پتلی نازک کمر میں جڑاؤ کمرپٹے اپنی بہار دکھا رہے ہیں۔ پیروں کی زیبائش پینجن کر رہے ہیں جن کے چھن چھن کرتے گھونگروں کی صدا کانوں کے لئے فردوس گوش بنی ہوئی ہے۔

بیجاپور میں جو معاشرتی تقریبیں، عید، تہوار اور میلے ٹھیلے ہوتے تھے ان میں بھی اسی ملی جلی ہند اسلامی تہذیب کا جلوہ ہوتا تھا۔ اسلامی عیدوں کے ساتھ ساتھ ہندوؤں کے تہوار بھی اسی جوش و خروش کے ساتھ منائے جاتے تھے اور ان میں مسلمان برابر کے شریک رہتے تھے۔ اسی طرح اسلامی تقاریب میں ہندو بھی خوشدلی اور خوش اعتقادی کے ساتھ حصہ لیتے تھے۔ ان تقریبوں نے بھی پورا پورا ہندوستانی رنگ اختیار کر لیا تھا۔ نصرتی نے اپنی مثنوی "علی نامہ" میں ایک قصیدہ "در وصف مجلس آرائی عاشورہ" لکھا ہے۔ اس کے پہلے حصے میں شہادت کا کچھ ذکر ہے۔ دوسرے حصے میں بیجاپور کے محرم کا حال ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہندوؤں کی رسمیں، اس قدر اسلامی معاشرت اور تہواروں میں اثر کر گئی تھیں کہ گویا محرم میں دسہرے کا رنگ نظر آتا تھا۔

یہی حال بیجاپوری فن تعمیر کا ہے۔ بیجاپور کی تمام عمارتیں اس ملی جلی ہند مسلم تعمیر کاری کا نمونہ پیش کر رہی ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ

ے مقبرے کا اندرونی حصہ اسی ملی جلی تعمیر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ مہتر محل کی عمارت پر پتھر میں چوبی صنعت کاری کی جو کامیاب نقل پیش کی گئی ہے وہ بے اختیار مندروں کی صنعت کاری کی یاد تازہ کر دیتی ہے ۔ اسی طرح مصوری میں بیجاپور کا دکنی قلم اپنی خصوصیات کی بناء پر صاف پہچانا جا سکتا ہے ۔ اس میں ہندوستانی اور ترک ایرانی عناصر آپس میں گھل مل کر ایک مخصوص طرز میں اپنی بوقلمونی کا مظاہرہ کر رہے ہیں ۔

سوادِ اعظم اکبری میں علامہ اقبال کو دلّی یاد آئی تھی ۔ بیجاپور میں سیاح کو بے اختیار دلّی اور آگرے کے قدیم شہر یاد آ جاتے ہیں کیونکہ اس شہر کے تاریخی آثار میں وہی آن بان، وہی شان اور آزادی موجود ہے جو دلّی اور آگرہ کی عمارتوں میں پائی جاتی ہے ۔

بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد دکن میں جو تین بڑی ریاستیں عالمِ وجود میں آئیں ان میں گولکنڈے کے قطب شاہی بادشاہوں اور بیجاپور کے عادل شاہی فرماں رواؤں نے سلطنت کے ورثے کے ساتھ ساتھ وہ ہندایرانی تہذیبی عناصر بھی ورثے میں پائے جن کی نیو بہمنی سلطنت کے عہد میں رکھی جا چکی تھی ۔ قطب شاہی اور عادل شاہی فرماں رواؤں نے بڑی فراخ دلی اور اعتدال کشادہ دلی کے ساتھ ان تہذیبی عناصر کی سرپرستی کی ۔ یہ خیال عام ہے کہ شہنشاہ اکبر نے اس ملی جلی تہذیب کو سب سے پہلے فروغ دیا تھا ۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس تہذیب کی دانستہ اشاعت کا اولین سہرا اکبر کے نہیں بلکہ اکبر سے بھی پہلے دکن کی قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے سر بندھتا ہے ۔ دو سو سال کے دورِ حکومت میں عادل شاہیوں نے بہمنی سلطنت سے ورثے میں حاصل شدہ اُردو کی روایت کو جتنا آگے بڑھایا اور اُردو کی جتنی خدمت کی ویسی خدمت گولکنڈے کے قطب شاہی بادشاہ ہی کر سکے ہیں کیونکہ عادل شاہی سلاطین نے اس زبان کو اپنی مملکت کی سرکاری زبان قرار دیا ۔ اس میں خود شعر کہے اور اس زبان کے شعراء کو اپنے درباروں میں اکٹھا کر کے انہیں نوازا ۔ اس سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر و سخن کا گھر گھر چرچا ہوا ۔ اور ہندوستان کے اس علاقے میں یہ زبان ہزاروں لاکھوں افراد کی مادری زبان بن گئی ۔ اُردو کے اس ابتدائی دور میں بیجاپور میں ایسے ایسے شاعر اور ادیب پیدا ہوئے کہ ان کے تذکرے کے بغیر اُردو ادب کی تاریخ مکمل ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی ۔

کہتے ہیں سلطنتِ بہمنیہ نے اپنے استحکام کے بعد اُردو کو شاہی دفاتر کی سرکاری زبان قرار دیا تھا ۔ عادل شاہی سلطنت کے قیام کے بعد چونکہ ایران سے تازہ وارد امراء و علماء کی بہت کثرت ہو گئی تھی اس لئے یوسف عادل شاہ نے مجبوراً شاہی دفاتر فارسی ہی میں رکھے ۔ کوئی پچاس سال تک اس سلطنت میں فارسی کو فروغ حاصل رہا ۔ لیکن ابراہیم عادل شاہ اول تخت نشین ہوا تو اس نے حسبِ سابق فارسی کی جگہ شاہی دفاتر میں اُردو کو رائج کر دیا ۔ چنانچہ عہدِ اورنگ زیب کے مشہور مورخ خافی خاں نے لکھا ہے :

"ابراہیم عادل شاہ دفترِ فارسی کو بجائے دفترِ ہندوی عہدہ پیدا قرار دادہ بودند ، برطرف نمودہ بدستورِ سابق ہندوی نمود"

علی عادل شاہ اول کے دورِ حکومت میں پھر کچھ عرصے کے لئے فارسی سرکاری زبان بن گئی ، لیکن ابراہیم عادل شاہ ثانی تخت نشین ہوا تو شاہی دفاتر میں پھر اُردو جاری ہو گئی اور عادل شاہی سلطنت کی تباہی تک برابر مروّج رہی ۔

بیجاپور میں اُردو ادب کا عروج ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دورِ حکومت سے شروع ہوتا ہے ۔ ابراہیم خود شاعر تھا اور شعر و سخن کا دلدادہ ۔ اُردو دنیا میں اس کی سب سے بڑی یادگار کتاب نورس ہے جو اس کے گیتوں کا مجموعہ ہے ۔ اس کے دور میں گھر گھر اُردو شاعری کا چرچا ہوا ۔ آتشی ، مقیمی ، امین وغیرہ اس دور کے بڑے شاعر ہوئے ہیں ۔ مقیمی نے چندر بدن و مہیار کے نام سے ایک مثنوی لکھی جو اس دور کا ایک اہم ادبی کارنامہ ہے ۔ امین نے مثنوی بہرام و حسن بانو لکھی جو دکنی مثنویوں میں اونچا مقام پانے کی مستحق ہے

ابراہیم عادل شاہ ثانی کے بعد محمد عادل شاہ کے عہد میں اُردو ادب کو بیجاپور میں اور بھی فروغ حاصل ہوا ۔ اس کی ملکہ خدیجہ سلطان گولکنڈہ سے

یہ قطب شاہی خاندان کی شہزادی تھی اور اپنے آباء و اجداد کی طرح اردو ادب کی شیدائی اور بہت بڑی سرپرست تھی۔ سلطان محمد عادل شاہ
خود شاعر نہ تھا، لیکن شعر و سخن کا بڑا دلدادہ تھا۔ اردو نواز سلطان اور اردو دوست ملکہ کی سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابراہیم عادل شاہ ثانی کی
جلائی ہوئی ادبی محفل میں چار چاند لگ گئے۔ اس دور میں بڑے بڑے شاعر بیجاپور میں گزرے ہیں۔ ان میں صنعتی، رستمی، خوشنود اور
دولت کے نام نمایاں ہیں۔ صنعتی نے قصہ ابو تمیم انصاری کے نام سے ایک مثنوی لکھی۔ خوشنود نے ہشت بہشت اور یوسف زلیخا کے نام سے
دو مثنویاں لکھیں۔ رستمی نے چوبیس ہزار شعر کی ایک طویل مثنوی خاور نامہ لکھی جو ایک ادبی معجزے سے کم نہیں۔ دولت نے امین کی نا تمام مثنوی
بہرام و حسن مکمل کیا۔

محمد عادل شاہ کے بعد علی عادل شاہ ثانی کے عہد میں بیجاپور میں اردو ادب کا سنہرا دور اپنے عروج کے انتہائی نقطے تک پہنچ گیا۔
وہ خود شاعر اور بہت اونچے درجے کا شاعر ہے۔ اس کا کلیات چھپ چکا ہے۔ اس کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دادا ابراہیم عادل
شاہ ثانی کی طرح دکنی اردو میں مثنوی، غزل، اور قصیدے لکھنے کے سوا دکنی آمیز ہندی میں گیت بھی لکھنے پر قادر تھا۔ اس کے دربار کا ملک الشعراء
نصرتی دکنی اردو کا سب سے بڑا استاد مانا جاتا ہے۔ اس نے جو کچھ بھی لکھا ہے وہ دکنی ادب کا سرمایۂ افتخار ہے۔ بزمیہ شاعری میں اس کی مثنوی
گلشن عشق ایک اعلیٰ پایہ کی مثنوی ہے۔ اس کی رزمیہ مثنوی علی نامہ کا اب تک کوئی جواب اردو میں لکھا نہ جا سکا۔ اس کے قصائد بھی نہایت شاندار
ہیں۔ ملک اس دور کا ایک اور شاعر ہوا ہے۔ مثنوی شریعت نامہ اس کی یادگار ہے۔ سید میران ہاشمی اس دور کا ایک دوسرا اونچے درجہ کا شاعر
ہے۔ اس کا دیوان اور ایک مثنوی یوسف زلیخا اس کے ادبی کمالات کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ ہاشمی نے اپنے دیوان غزلیات میں تمام تر
عورتوں کی زبان اور ان کے محاورے برتے ہیں۔ اس لئے بعض محقق اس کو ریختی کا موجد قرار دیتے ہیں۔ مرزا اس دور کا زبردست مرثیہ نگار ہوا
ہے۔ ایاغی بھی اس دور کا ایک خوش گفتار شاعر ہوا ہے جس کی لکھی ہوئی ایک مختصر سی مثنوی نجات نامہ چھپ چکی ہے۔

بیجاپور کے جہاں پناہوں ہی نے اردو ادب کی آبیاری میں حصہ نہیں لیا بلکہ اس شہر کے دین پناہوں نے بھی اس زبان کو اپنے دامن محبت
میں جگہ دی ہے۔ آٹھویں صدی ہجری کے آخر میں جب خواجۂ دکن حضرت بندگی مخدوم سید محمد حسینی گیسو دراز بندہ نوازؒ دہلی سے دکن پہنچے
تو ان کی غیر معمولی شخصیت کی وجہ سے چشتیہ طریقۂ سلوک کو بڑا حسن قبول حاصل ہوا اور یہ سلسلہ پورے دکن میں پھیل گیا۔ چونکہ اس سلسلہ کے
مرشد حضرت بندگی مخدوم گیسو دراز بندہ نوازؒ نے خلق خدا کی ہدایت کے لئے اردو میں تصنیف و تالیف کا آغاز فرمایا تھا، اس لئے بیجاپور کے
اولیائے کرام میں اکثروں نے اس مشغلہ کو جاری رکھا اور تصوف اور عرفان کے مضامین سے اس زبان کو مالامال کیا۔ اس سلسلہ میں سب سے
پہلے حضرت عین الدین گنج العلمؒ کا نام گرامی آتا ہے۔ آپ سے اردو نثر کے دو ایک رسالے منسوب ہیں۔ حضرت شمس العشاق شاہ میراں جیؒ
(وصال سنہ ۹۰۲ھ) بھی بلند پایہ مصنف ہوئے ہیں۔ آپ نے ایک مثنوی شہادت الحقیقت اور کچھ رسالے تصوف کے موضوع پر تصنیف فرمائے۔
آپ کے فرزند شاہ برہان الدین جانمؒ (وصال سنہ ۹۹۰ھ) نے بھی اردو میں کئی منظوم رسالے لکھے ہیں۔ آپ کے پوتے حضرت امین الدین اعلیٰ
(وصال سنہ ۱۰۸۶ھ) بھی اپنے والد اور دادا کے نقش قدم پر چلے۔ محبت نامہ، کچھ دوہے، غزلیں اور نثر میں چند رسالے آپ کی یادگار ہیں۔
اسی طرح اس خاندان کے مریدوں نے بھی تصنیف و تالیف میں وہی روش اختیار کی جو ان کے ہادیوں کی تھی۔ ان میں ایک سید میراں حسینی ہیں، جو
حضرت امین الدین اعلیٰ کے مرید تھے۔ یہ کئی رسالوں کے مصنف ہیں لیکن ان کی سب سے مشہور اور ضخیم کتاب شرح تمہیدات ہے، جو
تمہیدات عین القضات کا ترجمہ ہے۔ ابتدائی دور کی اردو نثر کی کتابوں میں یہ کتاب وجہی کی سب رس کے بعد بہت اہم کتاب مانی جاتی ہے۔

تاریخوں اور تذکروں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیجاپور کی خاک سے جو شاعر اُٹھے ہوں گے ان کی تعداد سینکڑوں سے بھی متجاوز ہوگی۔ لیکن تذکرہ نویسوں کی بے اعتنائی اور تاریخ نگاروں کی کوتاہ بینی کی وجہ سے ان میں چند ایک ہی کے نام محفوظ رہ گئے ہیں۔ ہمارے قومی ادبار اور اپنے ادب کی طرف سے غفلت اور کم نگاہی کی بدولت ان کے بہت سے شاہکار اب ناپید اور نیست و نابود ہوگئے ہیں۔

گولکنڈہ اور بیجاپور کے اُردو ادب کی ایک نمایاں خصوصیت اس میں مقامی اور ملکی عناصر کی جھلکیاں ہیں۔ یہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو بعد کے دَوروں میں بتدریج کم سے کم تر ہوتی چلی گئی۔ اس ادب میں آپ کو اپنے ملک اور اپنے ملک کی روایات کی پوری عکاسی نظر آتی ہے۔ اُردو زبان کی یہ بڑی بدقسمتی رہی کہ دکن سے لوٹ کر شمال جانے کے بعد اس کا رُخ فارسی کی اتباع کی طرف پھیر دیا گیا۔ اس دَور کی زبان میں آپ کو بہت سے ایسے خوش نما، سُبک اور شیریں الفاظ ملیں گے جو ہندوستانی زبانوں سے لئے گئے تھے۔ لیکن بعد کے دَوروں میں یہ الفاظ متروک قرار دیئے گئے اور ان کی جگہ عربی اور فارسی کے بوجھل اور ثقیل الفاظ کو رائج کیا گیا۔ اس دَور کے ادب میں آپ کو ہندوستانی تلمیحات اور ہندوستانی تشبیہات ملیں گی اور اس میں ہندوستانی احول کی عکاسی نظر آئے گی۔ اس میں آپ کو لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، وامق و عذرا کے ناؤ ہائے عشق کی بجائے نل دومن، چندر بدن و مہیار اور دوسرے ہندوستانی عشاق کے جان گداز نالے سنائی دیں گے۔ اس ادب میں گل و بلبل اور شمع و پروانے کی واردات سے زیادہ کوئل کی کوک اور پپیہے کی ہوک سنائی دیتی ہے۔ اس ادب میں آپ جیحوں اور سیحوں کی نہیں بلکہ آپ کرشنا، گوداوری کی سُبک خرامی کے نظارے دیکھیں گے۔ اس دَور کے شعرا کی غزل گوئی میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ بعد کی اُردو شاعری کے برخلاف اس میں محبوب مذکر نہیں باندھا گیا ہے یا تو ہندی شاعری کی طرح اس میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور عورت محبوب۔ یہ دونوں حالتیں فطری ہیں۔ بعد کے دَوروں میں فارسی کی پیروی میں محبوب کو مذکر باندھنے کا جو غیر فطری رواج چل پڑا وہ اس دَور کے ادب میں ڈھونڈنے سے کہیں نظر نہیں آتا۔ اسی طرح غزلوں میں محبوب ہر طرح کے ہتھیاروں سے لیس کوئی بے باک، لڑاکا اور خونخوار ترک نہیں، ہندوستانی لباس، ہندوستانی سنگھار اور ہندوستانی گہنوں سے آراستہ شرمیلی الھڑ ہندوستانی نازنین ہے۔ افسوس ہے کہ بعد کے دَوروں میں ہندوستانیوں کے ان عناصر کو گھٹا دیا گیا اور فارسی کی اتباع میں ایرانی عوامل اور عناصر کا پلّہ اُونچا کر دیا گیا۔ ضرورت ہے کہ ہم اُردو کے دکنی ادب کو اپنے سامنے رکھ کر اس روایت کو پھر زندہ کریں اور اپنے ادب سے مناسب حد تک بیرونی عناصر و عوامل کو گھٹا دیں۔ (۵)

☆

اگر دانا ڈریا دل پاک کر پیوے شراب، تو نادان دیکھا دیکھی پی کر اپس کوں عالم کوں کرے خراب (سب رس، ص ۳۱)

شراب کوں آپے پینا نہیں اچھا کہ شراب اپس کوں پیئے ______ (سب رس، ص ۳۱)

پروفیسر عبد القادر سروری
صدر شعبہ اُردو و فارسی جامعہ جموں و کشمیر

دکن میں اُردو نثر کا ارتقا

عام طور پر زبانوں میں نظم، بہ لحاظ زمانہ، نثر سے پہلے تشکیل پاتی ہے۔ اُردو میں بھی امیر خسرو اور ابتدائی تشکیلی دور کے ایک دو صوفی شعرا کے کلام کے کچھ نمونے ملتے ہیں۔ لیکن ہر زبان کے ابتدائی آثار کی طرح ان کے مستند ہونے کے بارے میں بھی پورا یقین نہیں ہے۔ دکن میں صوفیا کی تبلیغی مساعی کے سبب سے نثر کے پہلے نشوونما ہونے لگی تھی۔ گو یہ صحیح ہے کہ نظم کو نشوونما میں بھی بہت زیادہ دیر نہیں لگی۔

دکن میں اُردو نثر کے آغاز کے بارے میں اگر بعض روایتوں پر اعتبار کیا جائے تو حضرت شیخ عین الدین گنج العلم کے مختصر مذہبی رسالوں کا نام دکن میں اُردو نثر کے اوّلین آثار کے طور پر لیا جا سکتا ہے۔ حکیم شمس اللہ قادری مرحوم نے اپنی تصنیف "اُردوئے قدیم" میں لکھا ہے کہ حضرت عین الدین گنج العلمؒ نے "کئی چھوٹے چھوٹے رسالے دکنی زبان میں تصنیف کیے تھے۔" وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ایسے تین رسالے تھے جو تقریباً چالیس اوراق پر مشتمل تھے۔ یہ رسالے قلعہ سینٹ فورٹ جارج مدراس کے کتب خانے میں محفوظ تھے، لیکن اب ان رسالوں کا پتہ نہیں ہے۔

دکن میں اُردو نثر کے آغاز پر جتنے علما نے لکھا ہے، وہ حکیم شمس اللہ قادری ہی کی روایت کو دہراتے رہے ہیں۔ پہلے تو یہ رسالے ہمارے پیشِ نظر نہیں ہیں، اس لیے ان کے بارے میں کوئی بات تیقن کے ساتھ کہنی مشکل ہے۔ پھر ان رسالوں کی زبان کے بارے میں حکیم شمس اللہ قادری کا یہ کہنا کہ یہ دکنی زبان میں تھے۔ اسی طرح در خور تنقیح ہے، جس طرح حضرت گیسو درازؒ کے رسالوں کی زبان جس کا کسی قدر تفصیل سے جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

اگر صوفیائے کرام کے کچھ اُردو ملفوظات کو ہم نثر کا آغاز کہہ سکیں تو محمد تغلق کے عہد میں دولت آباد اور خلد آباد آنے والے کچھ صوفیوں جیسے حضرت زین الدین خلد آبادی ([illegible] تا [illegible]) کے اقوال بھی دکن کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن ان پر نثر کا اطلاق بہت ہی ابتدائی مفہوم میں ہو سکتا ہے۔ ان اقوال اور روایتی رسالوں سے قطع نظر دکن میں اُردو نثر کا باضابطہ آغاز حضرت گیسو درازؒ سے اب

تقریباً ایک مسلمہ بات ہو گئی ہے۔

اس موضوع پر اتفاق سے میرے دو عزیز شاگردوں نے سیر حاصل لکھا ہے۔ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اپنے مقالے "اُردو نثر کا آغاز اور ارتقا" میں اس موضوع کے تقریباً سارے ہی جہات کا احاطہ کر لیا ہے۔ اور حضرت گیسو درازؒ کے رسالوں کی تفصیل اور تحقیق میں انہوں نے بہت بنیادی کام انجام دیا تھا۔ اس کے جو گوشے جو باقی رہ گئے تھے، ان پر ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے "شکار نامہ اور معاشق شائیہ" کے دیباچے میں بڑی سیر حاصل بحث کی ہے۔ مجھے اس سلسلہ میں اب کوئی نئی بات نہیں کہنی ہے۔

جناب نصیر الدین صاحب ہاشمی جو حکیم شمس اللہ قادری ہی کی طرح اس موضوع پر اوّلین لکھنے والوں میں سے ہیں، اپنی کتاب "دکن میں اُردو" کے حالیہ ایڈیشن میں حضرت گیسو درازؒ کے رسالوں کے بارے میں لکھا ہے کہ آپ کی چند تصانیف کا پتہ چلتا ہے اور ان رسالوں کے نام لکھے ہیں۔ معراج العاشقین، ہدایت نامہ، تلاوت الوجود، شکار نامہ اور رسالہ سہ بارہ۔

ہاشمی صاحب کو اس کا افسوس ہے کہ ان رسالوں کی تصنیف کے زمانے کا صحیح علم نہیں ہوتا۔ بعض حضرات نے ان رسالوں کو آپ کے دکن آنے کے بعد کی تصنیف مانا ہے، کیونکہ ان میں "چ" حرف تاکید کا استعمال ہوا ہے۔ بعض حضرات کے خیال میں "چ" حرف تاکید دکن کا اضافہ ہے۔ اور یہ رسالے آپ کے دہلی میں قیام کے زمانے ہی میں تصنیف ہوئے۔ کچھ حضرات سرے سے ان رسالوں یا بعض رسالوں کو حضرت گیسو درازؒ کے نام سے منسوب کرنے سے پس و پیش کرتے ہیں، کیونکہ ان کے یہاں ان رسالوں کے آپ کی تصنیف ہونے کے کافی ثبوت مہیا نہیں ہیں۔

آخر الذکر حضرات کے شبہ کے بھی میری نظر میں موجہ ثبوت موجود نہیں ہیں، اگر کچھ غیر مستند لکھنے والوں کی شہادتوں کو ہم زیادہ اہمیت نہ دیں تو بھی حکیم شمس اللہ قادری اور مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر زورؔ مرحوم جیسے محتاط محققین، اور اس موضوع پر گہری نظر رکھنے اور ذاتی تحقیق پر بھروسہ کرنے والوں کی شہادتیں ہمارے لئے یقین آفریں ہونی چاہئیں۔ ہم سے قریب تر زمانے کے مصنفین میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اپنی محققانہ تصنیف "اُردو نثر کا آغاز اور ارتقا" میں جس محنت کی چھان بین اور اس کے بعد خاص حضرت گیسو درازؒ کی تصانیف کے بارے میں ڈاکٹر ثمینہ شوکت کا "شکار نامہ اور معاشق شائیہ" کے دیباچے میں حضرت گیسو درازؒ کے رسالوں کی پوری چھان بین اور شبہات کے ازالہ کی عالمانہ کوششیں ہمارے شبہات کو دور کرنے میں بڑی حد تک معاون ہیں۔ اگر ہم پہلے سے Closed Mind کے ساتھ اس بارے میں سوچ نہ رہے ہوں۔ اسی طرح میرے اور شاید میری طرح بہت سے حضرات کے یقان میں ان میں سے بعض رسالوں کے حضرت گیسو درازؒ کی تصنیف ہونے کے بارے میں کوئی تزلزل پیدا نہیں ہوگا۔

حضرت گیسو درازؒ کے اُردو رسالوں کے بارے میں علمی (Academic) بحثیں ہوتی رہیں گی۔ جس طرح شکسپیئر کے ڈراموں کے بارے میں بیکن کے تعلق سے بحثیں سالہا سال سے ہوتی رہی ہیں، پھر بھی دنیا کے ایقانات میں ان ناٹکوں کے شکسپیئر مصنف ہونے کے بارے میں کسی طرح کا تزلزل پیدا نہیں ہو سکا۔

ان سب پر مستزاد یہ ہے کہ نئی دریافتیں، روز بروز اس بات کو پایۂ ثبوت کو پہنچانے میں ممد و معاون ہوتی جا رہی ہیں۔ حضرت گیسو درازؒ کی معاصر تصانیف سے ہم کو پتہ چل رہا ہے کہ آپ ہندوی میں ارشاد و ہدایت فرمایا کرتے تھے، اور کم سے کم معراج العاشقین کی طرف اشارے ملتے ہیں کہ آپ کے معتقدین خاص موقعوں پر اس رسالہ کی تلاوت نہایت خشوع و خضوع سے فاتحہ خوانی کے بعد کیا کرتے تھے

اور "شکار نامہ" کے بارے میں حضرت سید میر محمد کالپوری کی شہادت کے بعد، جس کی تفصیل ڈاکٹر ثمینہ نے "شکار نامہ اور مماثل رسائلیے" کے دیباچہ میں لکھی ہے، اس رسالے کے آپ کی تصنیف ہونے کے بارے میں ہمارا یقین مستحکم ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود یہ بات بھی شاید احتیاط سے سوچنے کی ہے۔ آپ کے نام سے سارے منسوب اور ثمینہ رسالوں میں سے کن رسالوں کے بارے میں ہم کسی شبہ کے بغیر یہ ماننے پر آمادہ ہوں کہ یہ آپ کے قلم کی نہیں تو یقیناً آپ کے ذہن کی پیداوار ہیں۔ اس سلسلہ میں شاید ڈاکٹر ثمینہ شوکت کا محتاط اور معروضی طرزِ عمل ہمارے لئے رہنمائی کا باعث ہو سکتا ہے۔

حضرت گیسو دراز سے منسوب رسالوں کی تفصیل ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے حسب ذیل گنائی ہے:

"معراج العاشقین" "شکار نامہ" "سہ بارہ" "ہدایت نامہ" "وراء الاسرار" "تلاوت الوجود" "خلاصۃ التوحید" "ہشت مسائل" "تشریح کلمۂ طیبہ" "وجود نامہ" "مجموعہ رسائل تصوف" "وجود العاشقین" "مثنوی تمثیل نامہ" "رسالہ کیمیا" "پندار شاد نامہ"——
"رسالہ حدیث قدسی" "مثنوی دکنی" "مثنوی مسائل تصوف" "مشاہدۃ الاکبر" "ہفت اسرار" "تمثیل نامہ"

ان کے علاوہ محترمہ نے لکھا ہے کہ نظم و نثر کے کچھ اجزا بھی ملتے ہیں۔ ان میں سے مشاہدۃ الاکبر کے بارے میں ان کا قیاس یہ ہے کہ یہ حضرت کے فرزند محمد اکبر کی تصنیف ہے لیکن اپنے قیاس کی بنیاد کیا ہے، اس طرف انہوں نے اشارہ نہیں کیا۔ غالباً یہ قیاس اس بنا پر کیا گیا ہے کہ حضرت کے فرزند اکبر کا نام محمد اکبر تھا۔ میرے خیال میں یہ وجہ بنیاد اس بات کی نہیں ہو سکتی کہ یہ آپ کی تصنیف نہیں ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ حضرت گیسو دراز نے رسالے کو اپنے فرزند کے نام سے موسوم کیا ہو۔ اس طرح کی مثالیں ملتی ہیں کہ کتاب بیٹے یا کسی عزیز یا شاگرد کے استفادے کے لئے لکھی گئی ہے، انہیں کے نام سے موسوم کی جاتی تھی۔

معراج العاشقین کا ایک متبادل نام غالباً رسالہ تصوف بھی تھا، جس کی طرف میں نے اپنے مضمون مطبوعہ علی گڑھ تاریخ ادب میں اشارہ کیا ہے۔ معراج العاشقین کو مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنے محققانہ مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا تھا۔ آپ کا دوسرا رسالہ "شکار نامہ" بھی شائع ہو چکا ہے۔ ان رسالوں سے ان کے مطالب، اسلوب اور زبان کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔

یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ اس زمانے تک دکنی کا ادبی روپ متعین نہیں ہوا تھا۔ یہ بول چال کی خام زبان تھی، اور شمالی اور دکنی کا وہ امتیاز جو دکنی کے ادبی قدروں میں نمایاں ہوا، اس وقت تک موجود نہیں تھا۔

دکن میں اردو کی اشاعت اور اس کی لسانی صورت اور حضرت گیسو دراز کے اس زبان سے تعلق کے مسائل پر اب تک جتنا لکھا جا چکا ہے اس میں سب سے زیادہ مفصل بحث شاید "شکار نامہ اور مماثل رسائلیے" کے دیباچے میں ملتی ہے۔ آپ کے رسالوں میں مخطوطات کی سب سے زیادہ تعداد اسی رسالے میں ملتی ہے۔ محترمہ ڈاکٹر ثمینہ شوکت نے ان سب مخطوطات کی تفصیل بڑی وضاحت سے لکھی ہے۔ اس کے بعد بھی، ایک مخطوطہ مجلس تحقیقات اردو حیدرآباد کے کتب خانے میں مزید دستیاب ہوا ہے، اس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے، لیکن یہ رسالہ آپ کے سلسلہ کے دوسرے بزرگوں کے رسالوں کے ساتھ منسلک ہے اور اس پر وضاحت سے آپ کی تصنیف ہونے کی تفصیلات درج ہیں۔

حضرت گیسو دراز کے اردو رسالوں کی تصنیف کا جب کبھی ہم ذکر کرتے ہیں تو یہ بات ہمارے ذہن میں رہنی چاہیئے کہ آپ اپنے قلم سے بہت کم لکھتے تھے، اور اکثر رسالے اور آپ کے ارشادات اور آپ کے مستقل یا کاتب کے لکھے ہوئے ہیں۔ بعض صورتوں میں یہ بھی ہوا ہے کہ آپ کے معتقدین بھی آپ کے ارشادات کو لکھ لیا کرتے تھے۔ اس لئے مختلف مخطوطات میں بعض وقت جزوی اور کبھی کبھی اظہار کے وسیع اختلافات

بھی ملتے ہیں۔ ایسے اختلافات سے محقق کو گھبرانا نہیں چاہیئے۔ اتنے قدیم اور مقبول رسالوں میں ایسے اختلافات نسخ ایک عام اور فطری بات ہے۔ یہ رسالے ان عام لوگوں کے ذہنی تقاضوں کا نتیجہ تھے۔ جنھوں نے اُردو کو اپنی زبان کے طور پر اختیار کر لیا تھا۔ یہ سارے رسالے اصلاً اخلاقی اور مذہبی اور متصوفانہ قدروں کے حامل ہیں۔ اُردو کے نشو ونما کی تاریخ کا یہ بہت بڑا اور عہد آفریں واقعہ تھا کہ حضرت گیسو دراز اور آپ کے سلسلے کے رُوحانی پیشواؤں نے ارشاد و ہدایت کے لئے اس زبان سے کام لیا . . . .

. . . . چنانچہ حضرت گیسو دراز کی زندگی ہی میں آپ کے فرزند اکبر محمد اکبر حسینی نے بھی ایک رسالہ طالبان حق کی ہدایت اور رہنمائی کے لئے لکھا تھا۔ آپ کے ولیے (پوتے) یا با اختلاف روایات، آپ کے نواسہ و داماد حضرت عبداللہ حسینی، (۸۳۸ - ۸۵۲ھ) نے حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کی تصنیف " نشاط العشق " کا اُردو میں ترجمہ کیا تھا۔ شاہ داول کا رسالہ "کشف الوجود" اور شاہ قلندر کا رسالہ " رسالہ قلندر" محترمہ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کی تحقیق کے مطابق اسی کے قریبی زمانے ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایک اور بزرگ حضرت شاہ کمال الدین تھے۔ جن کا رسالہ " ارشاد نامہ " اسی زمانے میں لکھا گیا تھا۔ " ارشاد نامہ " کے نام سے اکثر پیران طریقت نے اپنے مُریدین و معتقدین کے لئے رسالے لکھے تھے، جن میں شاہ برہان الدین جانم کا منظوم رسالہ سب سے زیادہ مشہور ہے۔ شاہ کمال الدین، شاہ برہان الدین کے والد اور پیر طریقت حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق کے مرشد تھے۔

حضرت گیسو دراز کے بعد، حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق کا نام قدیم اردو کے مصنفین میں سب سے زیادہ روشن ہے۔ آپ کا تعلق سلاطین بہمنیہ کے آخری دور اور بیجاپور کے عادل شاہیوں کے ابتدائی عہد سے تھا۔ بانی سلسلہ عادل شاہیہ، یوسف کے زمانے میں آپ بیجاپور آئے اور ارشاد و ہدایت کا مرکز رہے اور اپنے مُریدین اور معتقدین کے لئے اُردو میں چھوٹے چھوٹے رسالے نظم و نثر کے لکھے حکیم شمس اللہ قادری مرحوم نے ان کے پانچ نثری رسالوں کا تذکرہ کیا ہے، جن کی تفصیل یہ ہے

(۱) مجالس (۲) جل ترنگ (۳) سب رس (۴) شرح مرغوب القلوب (۵) رسالہ تصوف۔

پہلے دو رسالے اب غالباً دستیاب نہیں ہوتے۔ آپ کا دوسرا رسالہ جو دستیاب ہو سکا ہے " شرح مرغوب القلوب " ہے۔ یہ ایک مختصر سا رسالہ ہے، جو حمد سے شروع ہوتا ہے، اور نعت کے بعد اس میں آیات قرآنی اور احادیث کے ترجمے اور ان کی شرح درج ہے۔ حکیم شمس اللہ قادری کا یہ خیال تھا کہ یہ میراں جی خدا نما کی تصنیف ہے۔ لیکن انجمن ترقی اُردو کے دو نسخوں اور کتب خانہ آصفیہ کے نسخے میں یہ حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق کی تصنیف بتائی گئی ہے۔ اس کے دس باب ہیں، پہلا باب توبہ، دوسرا باب نفس کی پہچانت، تیسرا وضو، چوتھا ترک دنیا، پانچواں تجرید اور تفرید، چھٹا عرفان ذات، ساتواں عشق، آٹھواں معشوق حقیقی، نواں فنا اور بقا اور دسواں خاتمے کے بیان پر مشتمل ہے۔

اس رسالہ کا جو نسخہ عثمانیہ یونیورسٹی کے کتب خانے میں محفوظ ہے، اس پر مصنف کا نام درج نہیں ہے۔ اور آپ کے فرزند شاہ برہان الدین جانم اور پوتے شاہ امین الدین اعلےٰ کے رسالوں کے ساتھ منسلک ہے۔ مجموعہ کا نام " رسائل شاہ امین الدین اعلےٰ " ہے، اسی بنا پر اسے آپ ہی کے رسالوں میں شامل سمجھا گیا تھا۔

ایک اور رسالہ " سب رس " بھی آپ کے نام سے منسوب ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر زور مرحوم نے اسے آپ ہی کی تصانیف میں شامل کیا تھا لیکن ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے اس کے مطالعہ کے بعد یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ یہ رسالہ نثر " سب رس " کے نام سے موسوم ہے اور نہ یہ حضرت شاہ میراں جی کی تصنیف ہے بلکہ یہ شاہ وجیہہ الدین علوی کی تصنیف ہے، جو گجرات کے رہنے والے تھے اور میاں جی کے لقب سے ملقب تھے

اُردو سے محبت کے اس دور میں جبکہ ہر لکھنے والا بڑے مصنفین کو اپنے وطن اور وطن میں بھی اپنے مخصوص شہر کا ثابت کرنے کے درپے ہے ، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کی یہ سعی قابلِ قدر تھی ، لیکن " دکن میں اُردو " کے آخری ایڈیشن (سن ۱۹۶۳ء) میں پھر ہم " سب رس " کو شاہ میراں جی سے منسوب پاتے ہیں ۔ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ اس " سب رس " اور " تاج الحقائق " کے بارے میں مفصل چھان بین کرنے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچی ہیں کہ یہ نہ تو " سب رس " ہے اور نہ وجہی کی تصنیف ۔ اسی طرح سے اسے شاہ میراں جی سے بھی کوئی واسطہ نہیں ۔ بلکہ میرا خیال ہے کہ یہ " تاج الحقائق " ہے اور شاہ وجیہہ الدین (۹۱۰ ۔ ۹۹۸ م) اس کے مصنف ہیں ۔

شاہ میراں جی کے فرزند اور جانشین ، حضرت برہان الدین جانم نے اپنے والد کی روایات کی پوری پابندی کی اور اپنے معتقدین کے لئے اُردو نظم و نثر میں رسالے لکھ کر ان تک علم دین پہنچاتے رہے ۔ آپ کے تین نثری رسالے " کلمۃ الحقائق " " ہشت مسائل " اور " معرفت القلوب " تصوف ، شریعت اور معرفت کے مسائل پر مشتمل ہیں ۔ اب تک صرف ایک رسالہ " کلمۃ الحقائق " چھپا ہے اور ایک ساتھ دو لوگوں نے حیدرآباد سے چھاپا ہے ۔ ایک ایڈیشن مجلس تحقیقات اُردو حیدرآباد کی جانب سے شائع ہوا ہے ۔ " کلمۃ الحقائق " کی زبان ان کے دوسرے دو رسالوں کی زبان کے مقابلے میں ، موضوع کی نزاکت کی وجہ سے گنجلک ہو گئی ہے ۔

شاہ برہان کے فرزند اور شاہ میراں جی کے پوتے شاہ امین نے بھی کئی نثری رسالے لکھے تھے ، جن میں سے دو رسائل شاہ امین الدین علیؔ ، موسوم مخطوطے میں محفوظ ہیں ۔ کچھ رسالے نظم و نثر دونوں میں ہیں ۔ دو نثری رسالے " گفتارِ شاہ امین " اور " گنج مخفی " ہیں ، جن کے مخطوطات کتب خانہ انجمن ترقی اُردو میں محفوظ ہیں ۔ شاہ امین کے رسالے بھی تصوف اور عقائد پر مشتمل ہیں ، لیکن ان کے زمانے تک نثر زیادہ منجھ گئی تھی ، اس لئے عبارتیں صاف ستھری ہیں ، الفاظ اور محاورے کی قدامت سے قطع نظر ، مطالب کے سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی ۔

شاہ امین کے گولکنڈے کے معاصرین میں میراں جی خدانما ، مولانا عبداللہ اور وجہی کے کارنامے دکن میں اُردو نثر کے ارتقائی دور کو پیش کرتے ہیں ۔ میراں جی خدانما کی " شرح تمہید ہمدانی " تصوف کے مسائل پر شیخ احمد ، برادر امام غزالی کی تصنیف کا ترجمہ یا شرح ترجمہ ہے ۔

مولانا عبداللہ نے نماز کے مسائل کو ایک کتاب کی صورت میں لکھا تھا جو " احکام الصلوٰۃ " کے نام سے موسوم ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ " شمائل الاتقیا " بھی ایک عظیم مذہبی کارنامہ ہے ، لیکن اس کی ادبی اہمیت نہیں ہے ۔

وجہی کی " سب رس " شاید قدیم اُردو کا سب سے زیادہ درخشاں کارنامہ ہے ، جو اُردو نثر کے ارتقا میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے ۔ کہنے کو تو یہ ایک داستان ہے ۔ لیکن اس کے تمثیلیہ کے مکمل انداز ، واردات کی متصوفانہ معنویت اور اس کے حسین اسلوب نے اسے ایک معرکۃ الآرا کارنامہ بنا دیا ہے ۔ وجہی نہایت قادرالکلام شاعر تھا ، اور اس سے زیادہ وہ ایک صاحبِ اسلوب نثّار ، جدید عہد میں اچھے ناول نگار کے لئے شاعری اور موسیقی سے لگاؤ اور ان میں مہارت ، اس کے کارنامے کی کامیابی کا بڑا وسیلہ مانا گیا ہے ۔ " سب رس " کی کامیابی کا بھی بلاشبہ یہ ایک ذریعہ ہے ۔ اس کارنامے میں مفہوم اور آہنگ دونوں میں بڑی یک جہتی ملتی ہے ۔ وجہی بڑی باتوں کو آسان اور موزوں انداز میں کہنے میں بڑا ہی چابک دست ماہر ہے ۔ " سب رس " میں بہت سے (Digressions) بھی ہیں ، مولوی عبدالحق مرحوم نے انہیں محض بیان سمجھا تھا ، لیکن سچ یہ ہے کہ " سب رس " کے بیانیہ میں ان سے ایسے کنج پیدا ہو گئے ہیں ، جو بجائے خود حسین اور تسکین دہ ہیں ، یہ ایک وسیع گلستان کی منفرد روشیں ہیں ، جن میں سے ہر ایک اپنی نزہت ، رنگ برنگی کی وجہ سے نظر کش ہیں ۔ انہیں میں ہم کو اُردو انشائیہ کے اوّلین نقوش بھی ملتے ہیں ۔

وجہی کے اسلوب کا ایک مخصوص آہنگ ہے۔ اس کا بیانیہ ایک ایسی آب جو ہے، جو اپنی رفتار سفر میں ایک ہموار روانی رکھتی ہے اور ایک سُریلا نغمہ پیدا کرتی ہے۔ لیکن اس میں بعض وقت، کچھ آبشار بھی آجاتے ہیں۔ جب یہ نغمہ تند حدی خوانی میں تبدیل ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اس وقت محسوس ہوتا ہے کہ وجہی کے لفظے میں مدھم اور پنچم دونوں سُر ہیں۔

وجہی مقفیٰ اور مسجع کا بھی اہتمام کرتا ہے۔ لیکن ان تکلفات کے استعمال کا انداز اس کا اپنا ہے۔ لمبے اور چھوٹے جملوں میں توازن پیدا کرنے کا اس کا اپنا آرٹ ہے۔ اسی لئے اُردو کے مرصع کارناموں میں اس کی تصنیف "سب رس" کا ایک اُونچا مقام رہے گا۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ اس کی مرصع نگاری سے اس کی عبارتوں میں ابہام یا بدمزگی پیدا نہیں ہوتی۔

یہ ایک نہایت سرسری خاکہ ہے۔ دکن کے عہد قدیم کے اہم اور بعض اعتبارات سے عہد آفریں نثری کارناموں کا ان سے ہٹ کر ہر زمانے میں مذہبی موضوعات، مسائل، تصوف پر لکھے ہوئے کارنامے، ملتے ہیں کہ ان سب پر تحقیق سے لکھنے کیلئے بہت وقت درکار ہے۔

(۱)

دکھن سا نہیں ٹھار سنسار میں — پنچ فاضلاں کا ہے اس ٹھار میں
دکھن ہے نگینہ، انگوٹھی ہے جگ — انگوٹھی کوں حرمت نگینہ ہی لگ
دکھن ملک کمن دھن عجب ساج ہے — کہ سب ملک سر اور دکھن تاج ہے
دکھن ملک بھوت خاصا اہے — تلنگانہ اس کا خلاصا اہے

وجہی

جو کوئی یاد کرتا نہیں اپنا وطن — او مردہ ہے پیرن ہے اس کا کفن
وطن سب کوں دنیا میں پیارا اہے — سفر ہے سو جوں بار بھارا اہے

طبعی

ہر ایک دیپ تجھ دیپ آتا مزدور
کہ سب ملک ہندھارا دکھن ہو ہے نور

نصرتی

سید محمد
پرنسپل اُردو کالج، حیدرآباد

دکن میں تذکرہ نویسی

عام طور پر میر تقی میرؔ کا تذکرہ "نکات الشعرا" اُردو شعرا کا اوّلین تذکرہ سمجھا جاتا ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا گیا ہے اگرچہ مصنف نے واضح طور پر اس کے سنِ تصنیف کا ذکر نہیں کیا ہے۔ لیکن مختلف قراین سے اس کا سنہ ۱۱۶۵ھ میں تالیف ہونا ثابت ہے۔ اسی سنہ میں یا ایک آدھ سال بعد دہلی میں ایک اور تذکرہ مرتب ہوا جس کا مولف فتح علی گردیزی ہے۔ یہ دونوں اُردو کے قدیم ترین تذکرے ہیں۔ دکن میں بھی اسی زمانے میں کئی تذکرے لکھے گئے ہیں۔ میر تقی میرؔ اور فتح علی گردیزی کی طرح دکن میں اُردو تذکرہ نویس خواجہ خان حمید اور افضل بیگ قاقشال ایسے ہیں جن کے تذکرے بھی ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے۔ اس طرح شمالی ہند کے دو اور دکن کے دو چار تذکرے ایک ہی سنہ کی تصنیف ہیں اور ایک ساتھ اُردو کے اوّلین تذکرے سمجھے جا سکتے ہیں۔

خواجہ خان حمید، جس کے تذکرے کا نام گلشنِ گفتار ہے اورنگ آباد کے ایک معزز خاندان کا فرد تھا۔ اس کے باپ دادا اپنے عہد کے معزز خطاب یافتہ امرا اور شایستہ خدمات پر فائز تھے۔ وہ اُردو کے مشہور استادِ سخن عارف الدین خاں عاجزؔ کا تربیت یافتہ تھا۔ شعر و سخن کا اچھا ذوق رکھتا تھا۔ تذکرہ کی وجہ تالیف کے سلسلے میں لکھتا ہے:

> "دل را از اذکار علایق فنی ساختم ... دخواستم کہ شغلے پیش گیرم تذکرۃ الشعرا نویسم لیکن چوں عبارت آرایان معنی طراز تذکرۃ الشعرائے فارسیہ بہ حیطۂ تحریر در آوردند، تالیف آں تحصیل حاصل می انجامد۔ بنا بریں تذکرۃ الشعرائے ہندیہ ترتیب دادم و بہ مضامین تازہ دلہا را گلشن ساختم و نامش گلشنِ گفتار نہادم۔"

لکھا ہم نے جب تذکرے کو حمیدؔ — ہوا خوش جسے فہم اشعار ہے
تلاشِ اس کی تاریخ کی کرکے دل — کہا "گلشنِ بزمِ گفتار" ہے

یہ تذکرہ اگرچہ بہت مختصر ہے لیکن کئی اعتبار سے بہت اہم ہے۔ اس میں صرف (۳۰) شعرائے اُردو کا ذکر ہے لیکن دوسرے تذکروں کے برخلاف شعرا کی قدامت کے لحاظ سے ان کا ذکر کیا گیا ہے اور جو معلومات دی گئی ہیں وہ بہت احتیاط اور صحت سے دی ہیں۔ اس میں سب سے پہلے اُردو کے دکنی ملک الشعرا نصرتی کا ذکر ہے اور اس کے بعد ولی کا حال بیان کیا گیا ہے۔ ولی کے حالات کے علاوہ اس کے خاص خاص شاگردوں کا بھی ذکر ہے۔ چوں کہ مصنف تذکرہ کو ولی سے قرب زمانی حاصل ہے، اس نے ولی کے حالات میں کئی باتیں ایسی لکھی ہیں جو دوسرے تذکروں میں نہیں ملتیں۔ خاص طور پر ولی کے وطن کے بارے میں اس کا بیان بہت اہمیت رکھتا ہے۔ باوجود اسے کہ وہ خود اورنگ آبادی ہے لیکن ولی کے بارے میں صاف طور پر بتایا ہے کہ ولی کا اصلی وطن احمد آباد گجرات ہے۔

اسی سنہ کا دوسرا تذکرہ مرزا افضل بیگ قاقشال کا تحفۃ الشعرا ہے۔ قاقشال، آصف جاہ اول اور آصف جاہ دوم کے دربار سے وابستہ اور خواجہ خاں حمید کی طرح عارف الدین خاں عاجز کے خاص دوستوں میں تھا۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ دونوں ایک دوسرے کا تذکرہ نہیں کرتے ہیں۔ قاقشال بھی اورنگ آباد کا متوطن تھا اور اس کے خاندان اور قبیلۂ قاقشال کے کئی افراد اس عہد میں معزز خدمتوں پر مامور رہے ہیں۔ اس نے اپنے تذکرے کی تالیف کے اسباب بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ چوں کہ اکثر ہمعصروں نے شعرائے فارسی کے تذکرے لکھے ہیں اس لئے اس نے اُن شعرا کی بجائے ایسے شاعروں کا تذکرہ لکھا ہے جن سے اس کو ربط اور تعلق تھا جو اس کے اپنے زمانے اور وطن کے خوش گو شعرا مانے جاتے تھے۔ قاقشال نے اپنے تذکرے میں صرف (۲۲) شاعروں کا ذکر کیا ہے جن میں سے بعض صاحب فارسی گو شعرا ہیں اور بعض اُردو اور فارسی دونوں زبانوں کے شاعر ہیں۔ نمونے کا کلام بھی اُردو اور فارسی دونوں زبانوں کا پیش کیا ہے۔ یہ تذکرہ آصف جاہی خانوادے کے دو ابتدائی حکمرانوں کے دربار کے شعرا کا مرقع ہے۔ اس کے جس قدر قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں وہ کچھ ناقص معلوم ہوتے ہیں۔ کیوں کہ مصنف نے اپنے حالات کے بارے میں ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ وہ کتاب کے آخر میں درج ہیں۔ حالاں کہ کسی معلوم نسخہ میں یہ حالات نہیں ملتے۔ نیز جس قدر نسخے ملے ہیں ان میں مظہر جان جاناں کے حالات پر کتاب ختم ہو جاتی ہے۔

اس سلسلہ کی تیسری کڑی اتحاد دولت آبادی کا "تذکرۂ بے نظیر" ہے جو ۱۱۷۲ھ کی تصنیف ہے۔ اصل میں یہ فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے لیکن ان میں سے کئی اُردو میں شعر کہتے تھے۔ اتحاد نے ان کا ذکر کیا ہے اور صرف فارسی کلام نمونتاً پیش کیا ہے۔ اتحاد، جس کا نام میر عبدالوہاب تھا، دولت آباد میں سکونت پذیر اور مرتضیٰ خاں بخاری قلعہ دار دولت آباد کا داماد تھا۔ اس کا تعلق مشہور بخاری صوفی حضرت مخدوم جانیاں جہاں گشت کے خاندان سے تھا۔ وہ میر غلام علی آزاد بلگرامی کا شاگرد تھا۔ یہ حضرت آصف جاہ دوم ناصر جنگ کے دربار سے وابستہ ہوا اور وہیں بحیثیت مصاحب عزت کی زندگی بسر کی۔

"تذکرۂ بے نظیر" کے بعد سب سے اہم تذکرہ راے لچھمی نرائن شفیق کا "تذکرۂ چمنستانِ شعرا" ہے۔ یہ ۱۱۷۵ھ میں تصنیف ہوا ہے اور اُردو کے نہایت اہم تذکروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ شفیق کے والد راے منسا رام نظام الملک آصف جاہ اول کے عہد میں پیشکار صدارت شش صوبۂ دکن کی معزز خدمت پر فائز تھے۔ شفیق قوم کے کھتری اور معزز خاندان سے تھے۔ ان کے بزرگ لاہور کے رہنے والے تھے۔ ان کے دادا راے بھوانی داس عالمگیری لشکر کے ہمراہ دکن میں آئے اور اورنگ آباد میں بس گئے۔ منسا رام بچپن میں یتیم ہو گئے۔ مگر باوجود اس کے انہوں نے اچھی تعلیم پائی اور اپنی ذاتی قابلیت اور اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر آصف جاہ اول کی نظرِ انتخاب میں پڑ گئے اور پیشکاری کی اہم

خدمت پائی۔ وہ بڑے مورخ اور انشا پرداز بھی تھے۔ شفیق بھی اپنے آبائی اوصاف سے پورطرح متصف تھے۔ وہ میر غلام علی آزاد کے شاگردِ خاص اور مُرید مخلص تھے۔ یہ صرف ایک اعلیٰ پایہ شاعر تھے بلکہ بلند مرتبہ مورخ اور صاحب طرز انشا پرداز بھی تھے۔ ان کی کئی تاریخی کتابیں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ چمنستانِ شعرا میں اُردو کے (۲۱۳) شعرا کا ذکر ہے اور ان کے بیان میں مصنف نے مختلف متقدم تذکروں کے علاوہ اپنی ذاتی معلومات سے کام لیا ہے۔ یہ تذکرہ اُردو شعرا کے تمام تذکروں میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔

تذکرے کی وجہ تالیف کے سلسلہ میں شفیق لکھتے ہیں:

"جب ہندوستان سے تازہ تازہ میر تقی میر اور فتح علی گردیزی کے تذکرے پہنچے تو سارے عالم میں غلغلہ پڑ گیا اور اشعار ہند کے اشتیاق میں ایک دُنیا تہ و بالا ہو گئی کیونکہ اہلِ دکن کو ان اشعار کا پہنچنا دشوار تھا اس لیئے میری نظرِ ناقص میں یہ بات آئی کہ ان دونوں تذکروں کے اشعار لوں اور دوسرے جواہر پارے اُن کے ساتھ ملا کر ایک سفینہ تیار کروں۔ اس تقریب سے بعض احباب سخن دان کے حالات و کلام کے جمع کرنے کا موقع بھی مل جائے گا۔ دوست احباب نے بھی اس کی تائید کی بلکہ اصرار کیا اور میں اس کتاب کے لکھنے پر آمادہ ہو گیا۔"

شفیق نے ان دونوں تذکروں کے علاوہ جن کا ذکر کیا ہے، فارسی کے کئی تذکروں سے جن میں اُردو شعرا کا ذکر تھا استفادہ کیا، اور نہایت صحت اور احتیاط سے نہ صرف حالات لکھے بلکہ اشعار بھی بڑی احتیاط سے نقل کیے ہیں۔

شفیق نے چمنستانِ شعرا کے علاوہ اور دو تذکرے بھی لکھے ہیں۔ ایک کا نام "شامِ غریباں" رکھا ہے اور دوسرے کا "گلِ رعنا"۔ یہ دونوں تذکرے فارسی گو شعرا سے متعلق ہیں لیکن ان میں بہت سے شعرا ایسے ہیں جو اُردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ اس لحاظ سے یہ اُردو شعرا کے حالات کے ضمن میں قابلِ قدر ہیں۔ شامِ غریباں اُن ایرانی شعرا کا تذکرہ ہے جو ہندوستان میں وارد ہوئے اور یہاں ان کی شعر و شاعری کا نشو و نما ہوا یا یہاں انھوں نے اپنے کلام کی وجہ سے شہرت اور مقبولیت حاصل کی۔ ان میں بعض شعرا ایسے ہیں جو ہندوستان میں بس جانے کی وجہ سے فارسی کے ساتھ بطور تفننِ طبع اُردو میں بھی کبھی کبھی شعر کہہ لیتے تھے۔ "گلِ رعنا" میں ایسے فارسی گو شعرا کے حالات بیان کیے گئے ہیں جن کے بزرگ ایران سے آئے اور یہاں رہ گئے اور جن کی اولاد نے اپنے آبائی روایات کے تحت فارسی میں شاعری کی۔ ایسے ہندی نژاد شعرا بھی اس تذکرے میں مذکور ہیں جن کے اجداد ہندوستانی ہیں خواہ وہ ہندو ہوں یا مسلمان۔ اس تذکرے کے دو حصے یا باب ہیں۔ پہلا باب "شعرائے اسلامیان" سے متعلق ہے، اور دوسرے کا عنوان "نکتہ پردازانِ آشنایان" رکھا ہے۔ یہ تذکرہ "شامِ غریباں" سے بہت بڑا ہے۔ اس میں حالات بھی تفصیل سے دیئے گئے ہیں۔ یہ تذکرہ ہر لحاظ سے قابلِ قدر ہے۔ اس عہد میں ایک اور تذکرہ فتوت نے لکھا ہے یہ بھی اورنگ آبادی کے رہنے والے تھے۔ اس تذکرہ کا صرف ایک ہی نسخہ ہے جو حیدرآباد کے آرکیوز ڈپارٹمنٹ میں ہے۔ اس میں اُردو کے بہت سے شعرا کا حال ذاتی معلومات کی بنا پر لکھا گیا ہے۔

"یادگارِ ضیغم" مرتبہ عبداللہ خاں ضیغم اور "محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن" مولفہ عبدالجبار صوفی ملکاپوری انیسویں صدی کے ایک دو بڑے تذکرے ہیں۔ ان میں سے آخر الذکر دو جلدوں میں ہے اور اول الذکر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ جن شعرا کا حال بیان کیا گیا ہے ان میں سے مصنف نے اپنے معاصر شعرا کی قلمی تصویریں بھی دی ہیں۔ یہ دونوں تذکرے بہت ہی کارآمد اور مفید معلومات سے پُر ہیں۔ عبدالجبار

ملتا پوری نے واقعات تو تفصیل سے بیان کیئے ہیں لیکن صحت اور تحقیق کا کم خیال رکھا ہے۔ اس لئے ان کی پیش کردہ سنین پر زیادہ بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔

ان دو تذکروں سے پہلے ایک اور تذکرہ "گلدستہ" نام کا لکھا گیا ہے جو حضرت فیض اور اُن کے شاگردوں اور معاصر شعرا کے بارے میں تفصیلی معلومات کا حامل ہے۔

اس سلسلہ کی آخری کڑی "مرقع سخن" ہے جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ یہ تذکرہ ادارۂ ادبیاتِ اُردو کے زیرِ اہتمام ڈاکٹر سید محی الدین قادری زورؔ کی علمی ادارت میں شائع ہوا ہے۔ اس میں دکن کے قدیم و جدید شعرا پر مختلف اہلِ قلم سے محققانہ مضامین لکھوا کر شائع کئے گئے ہیں۔ جلد سوم شعرائے جامعہ عثمانیہ سے متعلق ہے اور اس کے مرتب سید معین الدین قریشی اور عبدالقیوم خاں باقی ہیں۔

یہ اُن تذکروں کا ایک نامکمل اور سرسری تعارف ہے جو دکن میں لکھے گئے۔ اس کے علاوہ کئی اور تذکرے بھی ہیں جو مخطوطات کی صورت میں خانگی کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور جن کا حال عام طور پر معلوم نہیں ہے۔ (۵)

★

ضرب الامثال

(جن کا وجہیؔ نے "سب رس" میں استعمال کیا ہے)

مومن پہ مسجد دل میں بُت خانہ ———— ص۱۵

کہاں گنگا تیلی، کہاں راجا بھوج ———— ص۲۳

بقول اہلِ ہند —— چیکنے گھڑے پر پانی ڈھلتا ———— ص۲۶

دکھن کا ہے یو مثلا —— جو کرتی آدارا، وہ جاتی ہمارا ———— ص۲۷

جیو دکھنی مثل ہے —— مرنا مرنا چوکتا ایسا مرنا جو کوئی مرتے نا ———— ص۲۸

مثلا ہے دکھن میں —— اگر کوئی کچھ من میں، لوٹ کا لوٹ، کا کوٹ، الت میں لت غفلت کے ص۱۵۶

جان تازا، ایمان تازا تو سب جہان تازا ———— ص۲۸

★

ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ
ریڈر شعبۂ اُردو جامعہ عثمانیہ

دکھنی میں ادبِ عالیہ کے نمونے

کسی بھی زبان میں بہت کم ایسا اتفاق ہوا ہے کہ ابتدا ہی سے اعلیٰ پایہ کارنامے جن کی عالمگیر یا ملک گیر اہمیت ہو، منظر عام پر آنے لگیں۔ اس اعتبار سے اُردو کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے گہوارہ ہی میں عالمِ بلوغت کو پہونچ چکی تھی۔ ابتدا ہی سے اُس نے عالمگیر ادب کی روایات کو اپنے میں سمونے کی کوشش کی۔ اس کی وجہ ممکن ہے یہ ہو کہ اُردو نے جن زبانوں سے فیض اُٹھایا وہ دنیا کی اہم زبانیں تھیں۔ یعنی سنسکرت، فارسی اور عربی۔

ماہرین لسانیات جانتے ہیں کہ یہ تینوں زبانیں دنیا میں بولی جانے والی زبانوں میں اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ ان کا تعلق زبانوں کے اہم خاندان ہند یورپی سے ہے۔ ان ہی زبانوں میں سب سے زیادہ ادبی سرمایہ بھی ملتا ہے۔

اُردو کا قدیم دور جسے "دکھنی"[1] سے تعبیر کیا گیا ہے، اس حیثیت سے کافی مالا مال ہے۔ وہ ایک ایسا "گنجینہ" ہے جس میں عرب و شام کے موتی بھی ہیں، ترکستان و ایران کے لعل بھی اور خالص بحرۂ ہند کے "گوہرِ شہوار" بھی۔

دکھنی ادب کے آثار یوں تو محمد تغلق کے حملۂ دکن کے بعد ہی سے ملنے لگتے ہیں لیکن نویں صدی ہجری میں اس کے مستند روپ منظر عام پر آئے اور یہ سلسلہ بارھویں صدی ہجری یعنی سترھویں صدی عیسوی تک جاری رہا۔ اس طویل عرصے میں لکھنے والوں کی توجہ نظم و نثر دونوں پر رہی۔ ان کا اگر تفصیلی جائزہ لیا جائے تو ان میں دو قسم کے رجحانات ملتے ہیں، ایک "عالمی" دوسرے "مقامی"۔ یہ "مقامی" رنگ اُردو ہی کی میراث نہیں ـــــ ہندوستان کی دوسری زبانوں جیسے بنگالی، پنجابی، پشتو، اُڑیا، برج بھاشا میں بھی موجود تھا۔ اصل میں یہ وہ مقبول عام قصے اور داستانیں ہیں، جس کی

۱؎ دکھنی کے لفظی معنے "جنوب میں بولی جانے والی زبان کے ہیں" اس کا اطلاق اُردو کے علاوہ مرہٹی اور "اُڑیا" زبانوں کی شاخوں پر بھی کیا جاتا ہے۔ اُڑیا زبان کی وہ شاخ جو "دکھنی" یا "دکھنڈی" کہلاتی ہے، چھوٹے ناگپور کے اضلاع میں بولی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ جنوب مشرقی پنجاب کے رہنے والے "بٹ پوری" کو بھی دکھنی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ (گریرسن بحوالۂ ہند)

رسائی عوام میں بھی تھی۔

یہاں سب سے پہلے ان کارناموں کی تفصیل بیان کی جائے گی، جن کی پرچھائیاں عالمی ادب میں بھی ملتی ہیں۔ یہ وہ ہیرے ہیں جو عالمی ادب کے تاجوں میں جگمگا رہے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ آریائی نسل دنیا میں تہذیب و تمدن کی پروردگار رہی۔ ادب و فنون میں آریائی ذہن نے بڑی جدتیں دکھائیں۔ آریائی ادب میں انسان اور کائنات دونوں کا احاطہ کیا گیا۔

قدیم اُردو ادب گو جہاں سنسکرت کا ورثہ ملا وہیں سامی ادب کی بھی روایات و حکایات ملیں۔ ہندوستان کی دوسری جدید ہند آریائی زبانیں جیسے مرہٹی، بنگالی، ہندی وغیرہ اس اعتبار سے اُردو کے مقابل نہیں رکھی جا سکتیں کہ انہیں صرف سنسکرت کا ترکہ ملا۔ سامی اور حامی خاندانوں کی زبانوں کے ادب سے انہوں نے کوئی فیض نہیں اٹھایا۔ اسی لئے بعض ناقدینِ اُردو ادب کو شکوہ ہے کہ اُردو میں دیسی عنصر کے مقابلے میں بدیسی عناصر زیادہ ہیں اور اُردو کے لکھنے والوں نے گنگا و جمنا کے ساحلوں اور وادیوں کی دلفریبیوں کو نظر انداز کر کے "دجلہ و فرات" کی خوبصورتیوں کے گیت گائے ہیں۔ یہ الزام درست نہیں۔ اُردو کے وسیع مرقع میں گنگا و جمنا کے "جمال" کے ساتھ دجلہ و فرات کا "جلال" بھی شامل ہے اس کا شاہد وہ قدیم ذخیرہ ہے جس میں قصص الانبیا، لیلیٰ مجنوں، الف لیلیٰ کے ساتھ شکاسپ تی، پنچ تنتر، اور سنگھاسن بتیسی کے بھی قصے ملتے ہیں۔ یہی نہیں ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی (Odyssey ، Iliad) کی تقلید میں رزمیہ نظمیں "رزم نامے"، "ظفرنامے" اور ابو حنیفہ کی داستانیں بھی ملتی ہیں۔ عالمی ادب کے نمونے قدیم اُردو میں حسب ذیل ہیں۔

سب رس دکنی نثر میں ایک مشہور کتاب، جسے قطب شاہی دور کے شاعر وجہی نے لکھا۔ وجہی نے تین بادشاہوں محمد قلی، محمد قطب شاہ اور عبد اللہ قطب شاہ کا زمانہ دیکھا تھا۔ اس نے اس نثری کارنامے کے علاوہ ایک مثنوی قطب مشتری بھی اپنی یادگار چھوڑی، جس میں محمد قلی کے معاشقے کو فرضی ناموں سے قلمبند کیا گیا ہے۔

"سب رس" کا ماخذ فارسی کی مشہور مثنوی "دستور عشاق" ہے جسے ۸۴۰ھ میں ابن سیبک فتاحی نے لکھا تھا۔ یہ ایک ضخیم مثنوی تھی جس کے پانچ ہزار اشعار تھے۔ پھر فتاحی ہی نے اسے نثر میں قصہ حسن و دل کے نام سے ۸۵۰ھ میں لکھا۔ حسن و دل نثر میں دستور عشاق کا خلاصہ ہے جو مسجع اور مقفیٰ طرز میں لکھا گیا۔ "دستور عشاق" کا یہ نثری خلاصہ ترکی کے علاوہ یورپ میں تین بار چھپا، اس کے ترجمے آرتھر براون اور ولیم پرائس نے کئے تھے۔ جرمن میں اس کا ترجمہ ڈاکٹر روڈالف ڈوراک نے کیا۔

ہندوستان میں ملا اصلاح الدین حلوائی نے جو محتشم کاشی کے شاگرد تھے اور اکبر کے زمانے میں فیضی کے ہمراہ دکن بھی آئے تھے، اس قصۂ "حسن و دل" کو دوبارہ فارسی میں منظوم کیا۔ اس کے بعد وجہی نے اس نثری حصے کو ۱۰۴۵ھ کے لگ بھگ اُردو نثر میں لکھا۔ یہ اتنا مقبول ہوا کہ وجہی کے بعد کے اکثر مصنفین نے اس قصے کو منظوم کیا جن میں شاہ برہان اللہ بجری اور شاہ حسین ذوقی مشہور ہیں۔

اس داستان کے اُردو میں منتقل ہونے کے بعد بھی فارسی میں یہ قصہ مقبول رہا۔ چنانچہ عہد اورنگ زیب میں یعنی سترھویں صدی عیسوی میں ملا وجودی نے قصۂ حسن و دل کو اپنے انداز میں ۱۰۸۰ھ میں لکھا۔ یہ لاہور کے رہنے والے تھے۔

اورنگ زیب ہی کے زمانے کے دوسرے بزرگ خواجہ محمد بیدل نے اسے فارسی نثر میں لکھا۔ کہتے ہیں کہ ملا نور الدین جامی کی مشہور و مقبول مثنوی "سلامان و ابسال" میں جامی نے بھی اسی تکنیک کو استعمال کیا یعنی مجرد صفات کو ہیرو اور ہیروئن کا درجہ دیا۔

اگر پروفیسر عزیز احمد کی رائے کو صحیح مانا جائے تو انگریزی کا بے مثال افسانہ رومن ۔ ڈی ۔ لا ۔ روز Roman-de-la-Rose اسی نہج پر لکھا گیا۔

سچ تو یہ ہے کہ یہ تمثیلی انداز آریائی ادب کی خصوصیت ہے۔ فارسی اور سنسکرت کی اکثر و بیشتر کتابیں اسی تمثیلی پیرائے میں لکھی گئیں۔ دورِ قدیم کے اکثر مصنف "سرِ دلبراں" کو "حدیثِ دیگراں" کے روپ میں بیان کرتے تھے۔ زندگی کے حقائق کو انہوں نے قصّہ اور کہانی کے ذریعہ سمجھا اور سمجھایا۔ سب رس میں بھی "حُسن و دل" عشق و عقل کا ربط قصّے کے پیرائے میں سمجھایا گیا ہے۔ وجہی نے اضافہ یہ کیا کہ اس قصّے میں مقامی رنگ اور مقامی خصوصیات داخل کر دیں۔ نہ صرف یہ بلکہ اس تمثیلیہ عشق کو شائستہ رکھنے کی خاطر بعض حصّے بھی اُڑا دیئے مثلاً وہ حصّہ جہاں نظر کا بیان ہے۔ عزیز احمد صاحب کے خیال میں وجہی نے اس طرح اپنی جدّت اور اُپج کا مظاہرہ کیا جو بڑی حد تک ٹھیک ہے۔ اس کا قابلِ تحسین کارنامہ تو یہی ہے کہ اس نے 'دکھنی' یعنی نوزائیدہ اُردو کے نرم و نازک 'خریطہ' میں تصوف و معرفت کے قیمتی جواہر بھر دیئے، لُطف یہ کہ کپڑا اسکنے کے بجائے اس خریطہ کی قیمت گراں بہا ہو گئی اور اسلوب و مواد دونوں کی خوبیاں اُردو میں داخل ہو گئیں۔

طوطی نامہ: سب رس کے بعد طوطی نامہ قدیم اُردو ادب کا وہ دُرِ بے بہا ہے جو عالمگیر ادب کے تاج میں جگمگا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم و نثر دونوں پیرایۂ بیان اس پر آزمائے گئے۔ دکھنی دَور کے مشہور مصنفین غواصی ([illegible]) اور ابن نشاطی ([illegible]) کے علاوہ بعض غیر معروف مترجمین نے اس داستان کے ذریعہ شہرت پائی۔

یہ کتاب سنسکرت میں لکھی گئی تھی۔ جس کا نام "شک سپ تتی" (طوطے کی کہی ہوئی ستر کہانیاں) تھا۔ سنسکرت ادب میں اس کے مصنف اور تاریخ تصنیف کا پتہ نہیں چل سکا۔ اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ہیم چندر کے عہد تک یہ کتاب تصنیف ہو چکی تھی، اور اس نے اپنی تصنیف میں اس کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد فارسی میں ضیاالدین نخشبی نے اس قصّے کو لکھا۔ ضیاالدین نخشبی نے اس داستان کو پُورا نہیں ملخص کر کے ترجمہ کیا یعنی ستر میں سے صرف باون کہانیاں منتخب کیں۔

ضیاالدین نخشبی کی اصل کتاب کے کئی ملخص ترجمے ہوئے جن میں ابوالفضل علامی اور سید محمد قادری کے ترجمے مشہور ہیں۔
دکھنی نثر کے مترجم[1] کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ ابن نشاطی ہے جو طوطی نامہ کی تصنیف منسوب کی جاتی ہے وہ نظم میں نہیں نثر میں ہے۔ دکھنی نثر میں جس مترجم نے لکھا وہ نخشبی کی کتاب کا ترجمہ ہے۔ نظم میں غواصی نے بھی نخشبی ہی کے خلاصے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ نثر میں ایک اور ترجمہ دستیاب ہوا ہے جس کا مخطوطہ کتب خانہ جامعہ عثمانیہ میں محفوظ ہے۔ یہ ترجمہ سید محمد قادری کے خلاصہ کا ترجمہ ہے۔ ان اُردو فارسی ترجموں کے علاوہ اس داستان کے ترجمے ترکی اور انگریزی میں بھی ہوئے۔ ترکی ترجمہ شیخ عبداللہ صارمی نے ۹۲۶ھ تا ۹۷۴ھ کے قریب کیا تھا، جو ۱۲۵۲ھ میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ انگریزی میں ۱۷۹۲ء میں Gerrans نے کیا۔

اس کہانی کے اُردو میں منتقل ہونے کے بعد ۱۸۰۱ء میں[2] دوبارہ انگریزی میں اسے Gladwin نے منتقل کیا۔ انگریزی کے بعد جرمن میں ۱۸۲۲ء میں پروفیسر اکن نے کیا جو اسٹٹگرٹ میں طبع ہوا۔

---

۱ راقم الحروف کے خیال میں اس کا مصنف ابن نشاطی ہے۔ ملاحظہ ہو اُردو نثر کا آغاز و ارتقا صفحہ ۲۸۶
۲ ملاحظہ ہو کیٹلاگ ریو صفحہ ۵۳۲ اور [illegible]۔

انوار سہیلی : یہ کتاب بھی سنسکرت الاصل ہے۔ سنسکرت میں اس کا نام "پنچ تنتر" ہے۔ کسریٰ نوشیروان کے زمانے میں جب ہندوستانی ادب کا پہلوی میں ترجمہ ہوا، اس کا بھی ترجمہ ہوا۔ اس کے بعد خلیفہ منصور، ہارون، المامون کے عہد میں ہندوستان کی اکثر کتابوں کے ترجمے عربی میں ہوئے۔ بالخصوص "ہارون الرشید" کے عہد میں تو اس رجحان کو بڑا فروغ ملا۔ اسکی وجہ مورخین نے ہارون الرشید کے دربار میں اس کے وزیر جعفر برمکی کا اثر و تسلط بتایا ہے۔ بیرونی[1] کے خیال کے مطابق جعفر کا خاندانی نام برمک سنسکرت "پرمکھ" کی تبدیل شدہ شکل ہے۔ پرمکھ سنسکرت میں، بدھ مت کی خانقاہ "وہار" کے رکھوالے کو کہتے تھے۔ چنانچہ البیرونی کے بیان پر بھروسہ کیا جائے تو جعفر برمکی کے آباو اجداد بلخ کے رہنے والے تھے اور وہاں کی بدھی خانقاہ "نیو وہارا" کے متولی تھے اس کے زمانے میں ہند و عرب کے تعلقات کافی استوار ہوئے۔ جہاں عربی علماً ہندوستان بھیجے گئے، وہیں ہندوستانی پنڈت بھی بغداد گئے تاکہ ہند کی کتابوں کو عربی میں منتقل کروادیں۔ اسطرح ہندوستانی علوم و فنون کی ترویج ہونے لگی۔ ہارون سے پہلے خلیفہ منصور عباسی کے زمانے میں بھی سندھ سے ہندوستانی علما پنڈتوں کا ایک گروہ بغداد بھیجا گیا تھا۔ جنہوں نے مشہور مصنف برہم گپتا کی کتابوں سے "برہم سدھانت" اور کھنڈیا کھدیا کا کے ترجمے کیے۔

پہلوی سے عربی میں اس کا ترجمہ منصور کے زمانے میں ابن المقفع[2] نے حکایات کلیلہ و دمنہ کے نام سے کیا۔ اس کتاب میں رموز جہانبانی اور اصول سیاست جانوروں کی کہانیوں کے روپ میں سمجھائے گئے تھے۔ عربی سے نصر اللہ المستوفی نے ۵۳۸ھ میں فارسی میں منتقل کیا۔ مولانا حسین واعظ کاشفی نے نصر اللہ کے ترجمے کو پیش نظر رکھ کر اپنے طور پر اس کا ترجمہ کیا اور اس کا نام 'انوار سہیلی' رکھا۔ چونکہ یہ کتاب نظام الدین احمد سہیلی کی فرمائش پر لکھی گئی تھی، اسی مناسبت سے حسین واعظ کاشفی نے اس کا نام 'انوار سہیلی' رکھا۔ اس کی ملخص صورت "ہتوپدیش"[3] بھی ہے۔ جس کا ترجمہ سراج الدین نے 'مفرح القلوب'[4] کے نام سے کیا تھا۔

سنگھاسن بتیسی : قدیم اردو دکھنی نثر میں بھی اس کے ترجمے ملتے ہیں۔ ایک ترجمہ محمد ابراہیم بیجاپوری کا ہے جو ۱۲۱۲ھ کے قریب کیا گیا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب فورٹ ولیم کالج کی بنا پڑ چکی تھی اور دکھنی اور شمالی ہند کی معیاری اردو میں امتیاز پیدا ہو چکا تھا۔ اس کے باوجود محمد ابراہیم نے دکنی میں اس داستان کو قلمبند کیا[5]۔ اسی طرح کی ایک اور داستان سنگھاسن بتیسی، بھی دکنی نثر میں ملتی ہے۔ اس کا ترجمہ ولیم فورٹ کالج میں للو لال کوی نے کیا تھا۔ اس دکھنی ترجمہ کے مصنف کے نام کا پتہ نہیں چلتا۔ اس کا مخطوطہ سالار جنگ لائبریری میں محفوظ ہے۔

"سنگھاسن بتیسی" بھی سنسکرت ادب کی ایک مقبول تصنیف ہے۔ سنسکرت سے دو فارسی ترجمے اکبر کی خواہش پر ہوئے تھے۔ ایک کے مترجم عبد القادر بدایونی (مصنف منتخب التواریخ) ہیں۔ دوسرا ترجمہ چتر بھوج داس مہر چند کائستھ نے کیا تھا۔ عبد القادر بدایونی نے اس کا نام

---

۱ ملاحظہ ہو Page No, XXXI . Alberuni's India . Edited by E. Sachau

۲ "المقفع" نہیں جیسا کہ اکثر کتابوں میں لکھا جاتا ہے۔

۳ ملاحظہ ہو Brockt - Mann انسائیکلوپیڈیا آف اسلام اور Keith - Falconar قصص ہند یا

۴ مفرح القلوب نگار دانش کے لیے بھی استعمال ہوا ہے۔ ۵ یہاں اس امر کی وضاحت خالی از دلچسپی نہ ہوگی کہ فورٹ ولیم کالج کی اکثر تصانیف کو دکھنی مصنفین نے دکھنی میں لکھا۔ جیسے رتن اولی۔ مصنفہ حیدر۔

"خرد افزا" رکھا تھا۔ چتربھوج داس نے اس کا ترجمہ "شاہ نامہ" کے نام سے کیا۔

یہ کتاب مغلیہ دور میں اتنی مقبول رہی کہ جہانگیر کے زمانے میں "بہاری لال" نے بھی اس کا ترجمہ کیا۔ شاہ جہاں کے عہد کے مصنف ـــ 'ابن ہرکرن' نے بھی اسی کتاب پر طبع آزمائی کی۔ شاہجہاں ہی کی خواہش پر 'سندرداس' نے اس کتاب کو برج بھاشا میں منتقل کیا ـــ اورنگ زیب کے زمانے میں کشن داس تنبولی نے ایک ترجمہ کیا۔ دوسرا مادھو رام[2] کے بیٹے چاند نے "گل افشاں" کے نام سے کیا۔ اس کا تذکرہ "خلاصۃ التواریخ" میں موجود ہے۔

انگریزوں نے بھی اس داستان کی مقبولیت کی بنا پر اس طرف توجہ کی۔ چنانچہ ۱۸۲۵ء میں ہیڈورڈ کالیبیکی نے سید امداد علی اور شیو سہائے کی مدد سے اس کا دوسرا ترجمہ کیا۔ اس کے بعد فرانسیسی میں لانکے لیر نے لکھا جو نیو یارک سے ۱۸۸۳ء میں شائع ہوا۔

(۱) پوتھی ادب

یہ وہ قصے ہیں جو عالمی ادب میں جگہ پاچکے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض قصص و حکایات ایسی ہیں جو دکھنی کے علاوہ ہندوستان کی تمام آریائی زبانوں کے ادب میں رائج و مقبول ہیں۔ سہولت کے لئے اسے "پوتھی ادب" یا Ballad Literature سے تعبیر کریں گے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں یہ ادب کی وہ مقبول عام قسم ہے جس سے عوام الناس بھی واقف تھے۔ کیونکہ پوتھی ادب "عوامی ادب" سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ادب میں انسانی زندگی کے واقعات قصہ کہانیوں کے پیرائے میں بیان کیے جاتے ہیں۔ ان کی ہیئت زیادہ تر شعری ہے یعنی منظوم۔ یہ منظوم کارنامے یا مثنویاں اتنی مقبول تھیں کہ دیہاتوں میں چوپالوں پر گائی جاتیں۔ کسان، چرواہے، راہگیر، گڈریے سب ان داستانوں کو ترنم سے لے کر گنگناتے۔ اس کا ایک اور فائدہ یہ بھی تھا کہ اس سے اس ملک یا صوبے کے عوام کی معاشرتی زندگی، ذہنی رجحان اور سماجی کردار کا پتہ چلتا تھا۔ پرانے دکھنی ادب میں اس پوتھی ادب کے آثار کثرت سے ہیں۔ اس خصوص میں مندرجہ ذیل مثنویاں مشہور ہیں۔

سیف الملوک بدیع الجمال، لیلیٰ مجنوں، یوسف زلیخا، پدماوت، لورک و چندا۔

سیف الملوک و بدیع الجمال: "سیف الملوک و بدیع الجمال" کا قصہ الف لیلیٰ کے فارسی ترجمے سے لیا گیا ہے۔ جس کا ہیرو مصر کا شہزادہ اور ہیروئن چین کی شہزادی ہے۔ اسے غواصی نے ۱۰۳۵ھ میں لکھا جیسا کہ وہ خود کہتا ہے

برس ایک ہزار ہور ستا دیس میں   کیا ختم یو نظم دن تیس میں

یہ قصہ بھی دکنی کے علاوہ دوسری زبانوں جیسے پنجابی، بنگالی، پشتو اور سندھی میں ملتا ہے۔ دکھنی ہی کے لگ بھگ سترھویں صدی میں "علاول" نے بنگالی میں لکھا۔ پنجابی میں اس کا ترجمہ دو مصنفین نے کیا جن کے نام لطف علی اور امام بخش ہیں۔ سندھی میں بہادر بابا اس نظم کا مصنف ہے۔ پشتو میں اسے احمد نے لکھا۔

دکنی قصے میں شاعر (غواصی) نے ابتدا میں خدا کی حمد اور حضرت محمد کی نعت کے بعد چاروں صحابہ کرام اور حضرت عبد القادر جیلانی کی مدح کے بعد خواجہ سید محمد گیسو دراز بندہ نواز کی بھی مدح کی ہے۔

لیلیٰ مجنوں: یہ وہ مشہور عالم قصہ ہے جس کے متعلق یہاں لکھنا بیکار ہے۔ اتنا بتانا کافی ہے کہ فارسی میں اسے نظامی گنجوی، امیر خسرو، مولانا جامی جیسے مشہور شعرا کے علاوہ اور بھی غیر معروف کئی شعرا نے منظوم کیا۔ اردو میں تقریباً تیرہ ترجموں

---

۱ بلوم ہارڈٹ ص ۵۲

۲ مادھو رام عہد اورنگ زیب کے مشہور فارسی مصنف ہیں ان کی تصنیف انشائے مادھو رام فارسی ادبیات میں اہمیت رکھتی ہے۔

کی تفصیل جناب نصیر الدین ہاشمی نے اپنی موقر تصنیف " دکنی کے چند تحقیقی مضامین " میں دی ہے۔ دکنی دور میں تین مصنفین نے اس کی طرف توجہ کی۔ افضل جو قطب شاہی دور میں گزرا ہے۔ [illegible] سنہ کے لگ بھگ یہ مثنوی لکھی۔ دوسرا عاجز، تیسرا محب عالم، جنہوں نے [illegible] میں اسے لکھا۔

پدماوت کی داستان بھی ہند آریائی ادب کا خاص موضوع رہی جیسے ملک محمد جائسی نے برج بھاشا الاول سے بنگالی اور غلام علی نے دکنی میں لکھا۔ یہ بھی تمثیلی انداز لئے ہوئے ہے۔

یوسف زلیخا کا افسانہ بھی دکنی ادب میں بہت مقبول ہوا، جس پر کئی شعرا نے طبع آزمائی کی۔

لورک و چندا لورک و میت یا مینا ستونتی، لورکائن، چندائن، یہ سب نام اصل میں ایک ہی قصے کے ہیں۔ یہ ' نل و دمن ' اور ' پدماوت ' کی طرح ایک پریم کتھا ہے۔ چونکہ اس کے کردار بالعموم ہندوستانی ہیں، اس لئے اسے ہندوستان کے مختلف صوبوں دکن، یو۔ پی، مدھیہ پردیش میں لوک کہانی کا درجہ مل گیا۔ " چندائن " کی تصویریں ہندوستانی آرٹ کا مکمل نمونہ کہی جاتی ہیں۔

دکن میں اسے غواصی نے [illegible] میں لکھا۔ اصل میں اس قصے کو سب سے پہلے مولانا داؤد نے [illegible] میں " چندائن " کے نام سے لکھا۔ اور فیروز تغلق کے وزیر خان جہاں مقبول بن خان جہاں کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ نظم اس زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مصنف منتخب التواریخ (ملا عبدالقادر بدایونی) لکھتے ہیں کہ مخدوم شیخ تقی الدین واعظ اس کے بعض حصوں کو منبر پر پڑھا کرتے تھے۔ یہ بھی تمثیلی قصہ ہے۔ اس کا ہیرو ہندوستان کی پست اقوام سے تعلق رکھنے والا ایک " اہیر " گوالا لورک ہے جو اپنی بیاہتا بیوی مینا دانی کی موجودگی میں سہدیو مہر کی خوبصورت بیٹی چندا پر جو شادی شدہ ہے فریفتہ ہو کر گھر سے نکل پڑتا ہے، راستے میں بہت لوگوں سے جنگ کرنی پڑتی ہے لیکن لورک سب پر غالب آجاتا ہے۔ آخر چاندا سانپ کے ڈسنے سے مر جاتی ہے ایک سنت اسے پھر زندگی بخشتا ہے۔ اس قصے کو ملا داؤد نے " چندائن " کے نام سے اودھی میں منظوم کیا۔ اس قصہ کا دوسرا حصہ مینا ستونتی کا ہے۔ جسے ہندی میں میاں سادھن نے لکھا اور ' مینا ست ' نام دیا۔ اسطرح سادھن نے مینا ست میں قصہ کا دوسرا رخ پیش کیا۔ اس حصے میں لورک کے چلے جانے کے بعد مینا کی حالت بیان کی گئی ہے۔ مینا جب شوہر کے غم میں گھلتی رہتی ہے ایک شخص " ساتن " مینا پر عاشق ہو جاتا ہے اور کٹنی (دلال) کو مینا کے پاس بھیجتا ہے۔ وہ کٹنی بار بار کوشش کرتی رہتی ہے کہ مینا اپنے شوہر کے خیال کو چھوڑ کر اپنے نئے عاشق کے ساتھ چلی جائے۔ کٹنی مینا کے پاس جا کر اس کے غم والم کی وجہ معلوم کرتی ہے۔ اس کے بعد ' بارہ ماسہ ' شروع ہو جاتا ہے۔ کٹنی جو مالن ہے مینا سے بہار کے موسم کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے۔

" بسنت رت میں بھونرے گنگنا رہے ہیں، مور اور بھونرے اپنے بنگلے سجے ہیں۔ عورتوں نے اپنی سیج پر پھول بچھا لئے ہیں

ا؎ پروفیسر حسن عسکری نے انگریزی اور اردو میں " چندائن " اور " مینا ست " کے متعلق مضمون لکھ کر لوگوں کو اس کی طرف متوجہ کیا۔ ' مینا ست ' مصنفہ سادھن اڈیٹ ہو کر چھپ چکی ہے، اور ' چندائن ' مصنفہ ملا داؤد عنقریب آگرہ انسٹی ٹیوٹ سے شائع ہونے والی ہے۔

۲؎ اس کا مخطوطہ کتب خانہ آصفیہ میں موجود ہے۔ جس کی تفصیل مولوی ہاشمی صاحب نے اپنی فہرست میں دی ہے لیکن ہاشمی صاحب کی تعیین سے قصے پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ اسی وجہ سے کہ نسخہ ناقص ہے میں سہو ہوا ہے۔

اور اپنے خاوندوں کے ساتھ خوشیاں منا رہی ہیں۔ ایسے موسم میں چنچل کام دیو ناستا نہیں، اگر تو کہے تو میں تیرے لئے ایک تیرا چاہنے والا لادوں۔"

لیکن ستونتی مینا نہیں مانتی اور کہتی ہے "اپنے خاوند کے لئے جل جانا ہی مناسب ہے تاکہ دونوں جہان سے چھٹکارا مل جائے، مرنا جینا تو سب کے لئے مقرر ہے۔"

ان دونوں ہندی کتھاؤں کے بعد مینا ونورک کی باری آتی ہے۔ جس میں مینا ستی کے مضمون کو فارسی مثنوی میں پیش کیا گیا ہے۔ جسے عہد جہانگیر کے شاعر حمیدی نے [illegible] میں تصنیف کیا۔ غالباً غواصی نے اسی فارسی مثنوی کا ترجمہ کیا۔ اس کا نام فارسی میں "عصمت نامہ" ہے جو[1] مسلم یونیورسٹی علیگڈھ کے کتب خانے میں موجود ہے۔ حمیدی نے لورک، مینا، ساتن اور کٹنی کے پردے میں خدا، روح، ابلیس اور نفس مراد لئے ہیں۔ ساتھ ہی وہ ہندوستانی عورت کے حسن کردار اور حسن صورت کی بھی تعریف کرتا ہے۔ مینا کا کردار ہندوستانی نسوانیت کا اصلی خاکہ ہے اور اسی وجہ سے اسے ہندوستان کی مختلف زبانوں کے شاعروں نے منظوم کیا۔ دکنی میں غواصی نے اس طرح کے قصوں کو بڑی خوبی سے منتقل کیا ہے۔ چنانچہ 'طوطی نامہ' اور مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال بھی مقبول عام قصے تھے جسے اس نے منظوم کیا۔ ہندوستانی مصوری میں چنداین کی تصویروں کی بڑی اہمیت ہے اور اس سے مصوری کے مختلف اسکولوں کے رجحانات معلوم ہوتے ہیں۔[2]

سچ تو یہ ہے کہ دکنی ادب میں 'افسانہ' کو جس طرح پیش کیا گیا وہ عالمی ادب کے لئے بھی باعث رشک ہے۔ اس میں صرف مقامی رنگ ہی نہیں آفاقی آہنگ بھی ہے۔ اس لئے ان جواہر پاروں کی قدر و قیمت دنیا کے ادب میں ہمیشہ رہے گی۔

---

[1] 'عصمت نامہ' اس کا مخطوطہ مسلم یونیورسٹی علیگڈھ کے لٹن کلکشن (فارسی) میں ہے اور جناب امیر حسن عابدی نے اس کے متعلق ایک تفصیلی مضمون لکھا ہے۔

[2] چنداین کی تصاویر کے بارے میں ملاحظہ ہو مضامین ڈاکٹر موتی چندر اور کارل کھنڈلوال۔

محمد اکبر الدین صدیقی
لکچرر شعبۂ اردو جامعہ عثمانیہ

دکنی مثنویاں

اردو زبان کے آغاز کے متعلق مختلف نظریے ہیں۔ لیکن ماہرینِ لسانیات اس پر متفق ہیں کہ ادب کا ارتقاء دکن میں ہوا۔ بہمنی سلاطین نے اس کو سرکاری زبان بنا کر قبولیت عام عطا کرنے میں سہولت بہم پہنچائی۔ چونکہ عوام کی بولی یہی تھی۔ اس لئے صوفیائے کرام نے بھی اسی کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ حضرت خواجہ بندہ نواز نویں صدی کے ابتدائی دہے میں دکن آئے۔ وہ دہلی کی عام بولی سے واقف تھے اور گجرات سے ہوتے ہوئے دکن پہنچے۔ اپنے مریدوں کی تعلیم و تدریس کے لئے فارسی کے ساتھ ساتھ اس زبان کو اپنایا۔ معراج العاشقین اور شکار نامہ منظر پر آچکے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ گیت بھی ہیں۔ نویں صدی کے صوفیوں میں آپ کے بعد سب سے زیادہ رسائل اور نظمیں حضرت میراں جی شمس العشاق کی ملتی ہیں آپ کا وصال چونکہ ۹۰۲ھ / ۱۴۹۶ء میں ہوا۔ اس لئے آپ نویں صدی ہجری کے بہت بڑے شعراء میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ نے تعلیم و تدریس کیلئے فارسی اور دکنی دونوں زبانیں استعمال کی ہیں۔ کئی نظمیں اور رسالے مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان میں ایک مثنوی شہادۃ التحقیق یا شہادت الحقیقت ہے، جس میں تصوف کے اسرار و رموز بیان کئے گئے ہیں۔ مثنوی کی ابتداء میں زبان کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور اس کو گجری بھاکا (گجرات کی زبان) کا نام دیا ہے لیکن یہ بھی فرمایا ہے کہ زبان کو تو غیر آپ مٹی سمجھئے لیکن اس میں جو معانی و مطالب بیان کئے گئے ہیں انہیں سونا سمجھ کر لیجئے۔ شعر ہے۔

یہ بھاکا ناٹی (مٹی) جانو ۔ زر معنی دل میں آنو (لاؤ)

اس مثنوی کے علاوہ خوش نامہ اور خوش نغز دو مثنویاں اور ہیں جن میں تصوف ہی کے اسرار و رموز ہیں یہ سب مثنویاں سوال و جواب کے طرز پر مکالماتی انداز میں ہیں اور زبان بہت مشکل ہے۔ ان کے علاوہ رسالہ مرغوب القلوب کے نام سے تینتیس شعر کی ایک نظم ہے یہ بھی مثنوی کے انداز میں ہے۔ تینتیس شعر ہیں لیکن دس ابواب میں تقسیم ہیں جن کی شرح کا مولوی عبدالحق صاحب نے اپنی تصنیف

اُردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام" میں ذکر کیا ہے۔ مرغوب القلوب، تمہید ہمدانی شمس العشاق کے ہیں شرح کسی اور کی ہو سکتی ہے۔ شہادت الحقیقت کی بحر چھوٹی ہے جس کا ایک شعر پیش کیا گیا ہے۔ دوسری مثنویوں کی بحر نسبتاً بڑی اور طویل ہیں۔ اسی دور میں یعنی احمد شاہ ثالث بہمنی (۸۶۵ - ۸۶۷ھ) کے عہد میں ایک شاعر نظامی گزرا ہے۔ ... نے ایک مختصر مثنوی پدم راؤ کدم راؤ لکھی اس کا صرف ایک نسخہ ابھی تک دریافت ہو سکا ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان کے کتب خانہ میں ہے۔ اور انجمن اس کو شائع کر رہی ہے۔ اسی صدی کے آخری ربع میں ایک اور شاعر اشرف کا ذکر ملتا ہے۔ جس نے ۹۰۹ھ میں اپنی مثنوی نوسرہار تصنیف کی۔ اس کا ایک مکمل نسخہ ادارۂ ادبیات اُردو کے ... ایک ناقص نسخہ انجمن ترقی اردو، علیگڑھ کے کتب خانہ میں ہے۔ اشرف کا پورا نام سید شاہ اشرف بیابانی اور والد کا سید ضیاء الدین بیابانی ہے۔ یہ حضرت سید کمال مانکپوری سلطان ... کے ... تھے۔ وہاں ... تعلیم اور خرقۂ خلافت پایا اور ۹۳۲ھ میں انتقال کیا۔ آپ کا روضہ نیوا سا تعلقہ امبڑ ضلع اورنگ آباد میں ... سے معروف ہے۔ دکنی ادب میں یہ پہلی مثنوی ہے جو حضرت امام حسین علیہ السلام کے مصائب پر لکھی گئی ہے۔ اس کے چند اشعار حسب ذیل ہیں۔

یہ دکھ اپڑیا ہے دونرا جسے دو خلایق عالم را

وا اس دو کھوں بیچ کان تھر طرسے سینا جات
                    (تھرے سینہ پھٹے)

اور بھی روئے سارا جگ اس دن تھے تا قیامت لگ

نو سو ہوے اسگلے نو یہ دکھ لکھیا اشرف تو
(۹۰۹ھ)

نانو دھریا اس نوسرہار لیکن یہ سب دکھ کا بھار

دسویں صدی ہجری کی ابتدا میں حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق کے لڑکے شاہ برہان الدین جانم نے اپنے والد کی روایات کو آگے بڑھایا۔ آپ نے فارسی اور دکھنی نثر اور نظم میں کئی رسالے لکھے۔ نثر میں کلمۃ الحقایق اور نظم میں مثنوی ارشاد نامہ چھپ چکے ہیں۔ کلمۃ الحقایق شائع ہو چکی ہے۔ لیکن ارشاد نامہ ابھی منظر عام پر نہ آیا۔ یہ جانم کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ ... اس کے علاوہ وصیت الہادی، حجت البقا، نسیم الکلام اور منفعت الایمان بھی ان کی مثنویاں ہیں۔ وصیت الہادی کی بحر بڑی ہے اور حجت البقا، نسیم الکلام اور منفعت الایمان کی مختصر۔ ان کی زبان بھی مشکل ہے۔ وہ خود بھی اس زبان کے بارے میں یہ محسوس کرتے تھے کہ لوگ اس کو حقیر سمجھ کر پڑھیں گے نہیں۔ اسی لئے فرماتے ہیں۔

عیب نہ راکھیں ہندی بول معنی تو چک دیکھ ڈھنڈ دل
(رکھیں) (آنکھ) (ڈھونڈھ)

جوں کے بوتی سمدر ساتھ ڈابر ہے لاگیں ہاتھ
(پانی سے بھرا گڈھا۔ جوہڑ — لگیں)

کیوں نہ لیوے اس بھی کوئے سیانا چتر جو کوئی ہوئے
(ہوشیار، چالاک)

ہر سشمنہ سے مو قا ید   محبان رتن کے جو تی ید

سنہ

آپ نے بہت طویل عمر پائی اور اپنے علم و فضل سے بیجاپور میں چشتیہ سلسلے کی بہت بڑی خدمت انجام دی۔

اسی دور میں ایک اور شاعر فیروز کی مثنوی توصیف نامہ میراں محی الدین ہے۔ فیروز اصل میں بیدر کا باشندہ تھا۔ وہ حضرت شیخ محمد ملتانی کے صاحبزادے مخدوم جی کا مرید تھا۔ وہ ابراہیم قلی قطب شاہ کے دور میں گولکنڈہ پہنچا۔ چنانچہ محمد قلی قطب شاہ اور وجہی اس کو اساتذۂ سخن میں شمار کرتے ہیں۔ اس نے حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کی مدح میں یہ مثنوی لکھی ہے۔ اس میں اس نے مختلف ایسی حکایتیں جمع کی ہیں جن کا تعلق حضرتؒ کی کرامت سے ہے۔ بعد میں اس نے مختلف گناہوں سے بچنے کی تلقین کی ہے۔ زبان اگرچہ مشکل ہے، لیکن اس میں بلا کی روانی اور بہاؤ ہے۔ اس کے چند ایسے اشعار جو ابھی تک منظر عام پر نہ آسکے، پیش کیے جاتے ہیں ۔

جو ہیں حکم اس کے خرچتا نہیں   اگر حکم ہے تو درچتا نہیں

خدا سو کچھ ہوتا ہے جو ہوئیگا   کچ توں نہیں تو ستا ر دیگا

عقیدے کے باتاں کوں لے کچھ پچھان   یکے تکیہ سچ سیتی یاد آن

خدا باج دوسرے کوں جا نو نکو   خدا چھوڑ دوسرے کوں مانو نکو

خلاصہ یو سب بولنے کا پچھان   نچنچ ان سوں ہے کیو دل جان سوں جان

جو کچ خوب ہے سو اسے فضل مان   معیبت جکچ ہے اسے عدل جان

الٰہی! ترے فضل کا آسرا   عطا کر مجھے عدل تے دے پنا

یقین مین ہوں تجہ لایق فضل ہیں   بجز فضل مجہ آسرا کوئی ہیں

ترے عدل تے فضل میں کھینچ لے   تو ذوالفضل تج فضل سوں فضل دے

محی الدین مخدوم جی جاگستا   ہمن جیو اسس پیو سوں لاگتا

محی الدین ثانی سو مخدوم جی   ادے جیو اس ہت پیرم مدپی

متذکرہ بالا مثنویاں دسویں صدی ہجری کی تصنیف کردہ ہیں۔ گیارھویں صدی کی مثنویوں میں ہمیں پہلے عبدل کے "ابراہیم نامہ" کا پتہ چلتا ہے جو ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور میں اور اسی کی فرمایش پر ۱۰۱۳ھ میں لکھی گئی۔ یہ ابراہیم عادل شاہ ثانی کی زندگی کا ایک مرقع ہے۔ عبدل نے مثنوی کے آغاز میں تو بادشاہ سے کہا ہے کہ

زباں ہندوی مجھ سوں ہور دہلوی   نہ جانوں عرب ہور عجم مثنوی

یعنی میں صرف ہندوی زبان جانتا ہوں اور دہلوی بھی مگر نہ عربی سے واقف ہوں اور نہ فارسی سے، پھر مثنوی کیسے لکھوں گا لیکن جب مثنوی لکھتا ہے تو تشبیہیں اور استعارے نادر اور پُرلطف استعمال کرتا ہے۔ دو چار شعر جو اس نے "قلم و کاغذ و حرفاں" کی تعریف میں کہے ہیں، ملاحظہ ہوں۔

دسے روپ کاغذ کپور کا میدان   قلم مشک کا ہرن پھر درمیان

گنج ارشاد امین، محب نامہ، توحید حقیقت، رموز السالکین اور تلم وجود، مثنویاں ہیں۔ لیکن کوئی مثنوی ارشاد نامہ ــــ یا حجت البقا کی طرح طویل نہیں۔ مخفی مباد کہ ارشاد نامہ ڈھائی ہزار شعر کی مثنوی ہے اور حجت البقا آٹھ سو اشعار کی۔ آپ نے ۱۰۰۵ھ میں وصال فرمایا۔ آپ کے خاندان میں ہمیشہ علم وفضل، شعر وشاعری اور رشد وہدایت کا چرچا رہا۔ نہ صرف نسبی سلسلے کے لوگ کام کرتے رہے بلکہ حضرت جانم کے مریدوں میں بھی کئی شعرا اور صوفی گزرے ہیں۔ جن میں آپ کے جانشین حضرت شیخ محمود خوش دہاں نے فارسی اور دکنی میں کتابیں لکھیں۔ آپ کی ایک فارسی کتاب معرفت السلوک چھپ چکی ہے۔ اس کا ترجمہ بھی آپ کی وفات کے سو سال بعد ہوا۔ ایک اور مرید خلیفہ شیخ داول ہیں۔ جن کی ایک مثنوی چارنامہ ہے۔ داول ملک گجراتی اور یہ دونوں علیحدہ علیحدہ حضرات ہیں۔ بعض مورخین نے انہیں ایک سمجھ کر غلطی کی ہے۔ محمد ابراہیم متخلص بہ بیجاپور کا شاعر ہے اس نے قصہ بے نظیر اور گلدستہ دو مثنویاں لکھی ہیں۔ گلدستہ میں اس نے اپنے حالات بھی بیان کئے ہیں اور اپنا نام شاہ محی الدین حسن ولد مرتضیٰ قادری اور مرشد کا نام امین الدین حسینی بتلایا ہے۔ محی تخلص متعدد مقامات پر استعمال کیا ہے۔ اس طرح تخلص پیشرو کے اور اس کے بیان میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ گلدستہ میں وہ اپنا حال اس طرح لکھتا ہے۔ (یہ اشعار حضرت شاہ عبدالقادر جیلانی کی منقبت میں ہیں۔)

پڑیا ہوں تیرے در میں ہو کر اسیر ــــ پکڑ ہات کھڑا کر مجھے دستگیر
بھی فضل سوں کر مرا نیک نام ــــ بڑا قدر و عزت سوں رکھ توں مدام
پہی اس مرتبہ دھر یا مین ہے ــــ مسمی حسن شاہ محی الدین ہے
خلف مرتضیٰ قادری نامور ــــ ہے تس نام عرفی شاہ حضرت لکو
مرے من کو پر درد کیتا سو دئی ــــ خبر تیری تحقیق دیتا سو دئی

محمد عادل شاہ (۱۶۲۶-۱۶۵۶ / ۱۰۳۶-۱۰۶۷) کی ملکہ خدیجہ سلطان گولکنڈہ کی شہزادی تھی۔ اس کے ساتھ ملک خوشنود بحیثیت ایک غلام کے بھیجا گیا۔ لیکن اس نے اپنے کمال شعر کی بدولت بیجاپور میں کافی شہرت حاصل کی۔ شہزادی کے حکم کی بنا پر اس نے حضرت امیر خسرو کی مثنویوں یوسف زلیخا، بازار حسن اور ہشت بہشت کا ترجمہ کیا۔ اسی طرح کمال خاں رستمی نے خاور نامہ کا ترجمہ کیا یہ اردو کی سب سے ضخیم اور رزمیہ مثنوی ہے جس میں حضرت علیؓ کی لڑائیوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس کا ابھی تک صرف ایک ہی نسخہ دریافت ہو سکا ہے جو انڈیا آفس کے کتب خانہ میں ہے۔ اس میں چوبیس ہزار اشعار ہیں اور ان گنت رنگین تصویریں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ شاہی کتب خانہ کی ملک ہوگا۔

محمد عادل شاہ کے بعد علی عادل شاہ ثانی تخت نشین ہوا۔ اس کے دربار کا ملک الشعراء نصرتی ہے۔ جو کہ قصیدہ نگاری میں اپنا جواب رکھتا ہے اور بزم و رزم کے ساتھ ساتھ عزم آرائی کرنے میں اپنا حریف۔ اس نے کنور منوہر و مدمالتی کا افسانۂ محبت "گلشن عشق" کے نام سے ۱۰۶۸ھ میں نظم کیا۔ ۱۰۷۲ھ میں علی عادل شاہ ثانی کے عہد کی تاریخ نظم کی۔ یہ تاریخ حقائق اور اصل واقعات پر مبنی ہے۔ اس نے زیب داستان کے لئے رنگ آمیزی کی ہے۔ لیکن محض حسن شعر کی خاطر واقعات کو مسخ نہیں ہونے دیا یہ اس کا کمال ہے۔ اس میں رزم نگاری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ اس کی تیسری مثنوی سکندر نامہ تاریخ اسکندری سکندر عادل شاہ کے عہد کی معمولی و مختصر سی تاریخ ہے۔ سکندر عادل شاہ ۱۰۸۳ھ میں تخت نشین ہوا اور نصرتی ۱۰۸۵ھ میں شہید کر دیا گیا۔ اس دو سال کے عرصہ میں واقعات بھی کیا ہو سکتے ہوں گے اور علی عادل شاہ ثانی کے ہر کاب رہنے والا سکندر کی جو نام کا سکندر تھا رفاقت میں کیا لطف اٹھا سکا ہوگا۔ قرائن یہ ہیں کہ اس نے زیادہ عمر نہیں پائی اور کسی نزاع میں شہید کر دیا گیا۔

بیجاپور میں علی عادل شاہ ثانی کے زمانے تک شعر و شاعری کا چرچا بہت زیادہ رہا۔ ایک مورخ کے بیان کے مطابق گھر گھر شاعر ہوتے۔ ہر گھر میں ایک نہ ایک شاعر موجود تھا۔ ان شعرا نے غزلیں، مثنویاں، مرثیے، قصائد اور مذہبی کتابیں لکھیں۔ ان میں مثنویوں اور مذہبی کتب کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ چنانچہ حضرت امین الدین اعلیٰ اور ان کے خلفا میں پیرن جی خدانما، قادر سنگا اور معظم اچھے شعرا اور مصنف ہوئے ہیں۔ اور کافی شہرت پائی۔ ان کے سلسلے کے خلفا نے عرصۂ دراز تک دینی خدمات انجام دی ہیں۔ جو ان کے بیٹے بابا حسینی اور ان کے بیٹے علی پیر حسینی اور ان کے مریدوں نے بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ معظم کی "شجرۃ الاتقیا"، "گنج مخفی"، "مفتاح الاسرار" اور مثنوی "معظم و مرغوب" بھی مثنویاں کے علاوہ اور بھی رسائل ملتے ہیں۔ محمد امین ایاغی نے "نجات نامہ" لکھا اور سید محمد فراقی نے قیامت کے آثار پر ایک مثنوی "مراۃ الحشر" اور ایک مثنوی "جنگ نامہ محمد حنیف"۔ مراۃ الحشر شائع ہو چکی ہے۔ شغلی نے "پند نامہ" نامی مثنوی کسی فارسی کتاب سے ترجمہ کی۔ حسینی نے "روضۃ الشہدا" کا ترجمہ کیا اور علی نے "پند دل پذیر" لکھی۔ سید بلاقی نے ۱۰۸۰ھ میں اور مختار نے ۱۰۹۴ھ میں معراج نامے نظم کیے اور صدقی نے ایک ضخیم مثنوی "قصص الانبیا" لکھی۔ سیوک نے ایک مثنوی "جنگ نامہ محمد حنیف" کے نام سے ۱۰۹۳ھ میں اور سلیمان نے "ظفر نامہ محمد حنیف" کے نام سے ۱۰۹۵ھ میں نظم کی۔
۱۰۹۸ھ میں ہاشمی بیجاپوری نے "یوسف زلیخا" لکھی۔

گولکنڈہ کے شعرائے قطب شاہی میں ابن نشاطی نے "پھول بن" ۱۰۶۶ھ میں تصنیف کی۔ ابن نشاطی کو دعویٰ ہے کہ اس نے اپنی اس مثنوی میں صنائع و بدائع کا خیال رکھا ہے اور تنتالیس صنعتیں استعمال کی ہیں اور یہ امر واقعہ ہے۔ اس سے اس کی قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ یہ مثنوی حیدرآباد اور پاکستان میں علاحدہ علاحدہ شائع ہو چکی ہے۔ طبعی نے ۱۰۸۱ھ میں مثنوی "بہرام و گل اندام" لکھی۔ اس نے وجہی کو اپنا استاد تسلیم کیا ہے اور اپنے آپ کو شاہ راجو کا مرید بتلایا ہے۔ اس کی مثنوی شاعرانہ خوبیوں سے پر ہے۔ رفعت خیال میں بھی کسی سے کم نہیں۔ جس طرح فیروز، وجہی کے خواب میں آ کر اس کے شعر کی تعریف کرتا ہے، اسی طرح وجہی طبعی کے خواب میں آ کر اس کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ وجہی نے جس طرح قطب مشتری لکھتے وقت حمد کے بعد مناجات میں اشعار کہے، طبعی نے بھی یہی ترتیب پیش نظر رکھی ہے۔ اس نے مناجات میں نہایت اچھے شعر کہے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

الٰہی بچن کا مجھے آب دے — مری جیب کی تیغ کوں آب دے
الٰہی مجھے توں سخن بات دے — طبیعت کی طوطی کوں نابات دے
الٰہی بچن کا پلا مجھ شراب — کہ بولوں ہر اک بات جوں آفتاب
الٰہی بچن کا مجھے دے ہوس — سینے سوں نکلا کہ اسے دلیں پرکس
بچن کے گگن کا مجھے ماہ کر — رتن کر مجھے اگرچہ ہوں میں کنکر
زباں طعنہ کی دور مجھ تے کریں — یہ شعر پر ناؤں عیب مارے ریں

قطب شاہی دور میں طبعی اور عادل شاہی دربار میں نصرتی آخری شعرا ہیں۔ ان پر دونوں سلطنتوں کا تختہ الٹ جاتا ہے۔ لیکن ان دونوں سلطنتوں نے جو روایات قائم کیں وہ باقی رہیں حالانکہ ان کے جانشین اورنگ زیب نے شعر و سخن اور علم و فضل کی سرپرستی نہیں کی اس کے باوجود شعرا مثنویاں لکھتے رہے۔ صوفیانہ بھی عاشقانہ بھی۔ سولہ شعر میں قاضی محمود بحری نے "بنگاب نامہ"، "من لگن" اور "سرود عرفان" صوفیانہ مضامین پر مشتمل مثنویاں لکھیں۔ اول الذکر دو مثنویاں شائع ہو چکی ہیں۔ شفیقی نے ۱۱۰۱ھ میں ہدایات ہندی اور شاہ ملک نامہ عشق صادق

فقہ گلشن پور اور شاہ عنایت نے ۱۱۱۱ھ میں نور نامہ مذہبی مثنویاں لکھیں۔ شاہ عبد اللہ مجری نے وجہی کے قصہ سب رس کو "گلشنِ حسن و دل" کے نام سے ۱۱۱۲ھ میں لکھا۔ شاہ عبد اللطیف راجی نے ۱۱۱۰ھ میں "نامہ علی" کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے۔ اس میں حضرت علیؓ کے متعلق سے ایک فرضی داستان بیان کی گئی ہے۔ قاضی بحر الدین دریا نے ۱۱۱۱ھ میں وفات نامہ لکھا اور عبد الصمد ترین نے "شمائل النبی" نامی ایک مثنوی لکھی جس میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے اخلاق و عادات اور سیرت کو نظم کیا ہے۔

اسی دور کا ایک بہت مشہور شاعر وجیہ الدین وجدی ہے۔ مورخین نے اس کو کرنول کا بتایا ہے لیکن وہ اپنی ایک مثنوی میں دھارور اور گنج کا ذکر کرتا ہے۔ دھارور میں اس نے قاضی عبد القادر کی فرمائش پر ایک مثنوی لکھی۔ اس نے پنچھی باچھا کے نام سے فرید الدین عطار کی مثنوی منطق الطیر کا ترجمہ کیا اور یہ اس قدر مقبول ہوا کہ تقریباً تمام بڑے کتب خانوں میں اس کے مخطوطے موجود ہیں اور یہ بمبئی سے شائع بھی ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ تحفۂ عشق (باغِ جان فزا) ۱۱۴۵ھ میں اور خسرو نامہ کا ترجمہ تحفۂ عاشقاں کے نام سے ۱۱۵۳ھ میں لکھا۔ پنچھی باچھا کی تاریخ تصنیف میں اختلاف ہے۔ خاصا کتاب اور حامی کتاب سے ۱۱۱۵ اور ۱۱۳۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔

محمد بن عمر مرحوم نے اس کے بارے میں تفصیلی حالات پیش کئے ہیں۔ ایک اور شاعر سید محمد خاں عشرتی ہے۔ جس نے حیدرآباد میں سکونت اختیار کی۔ اس نے دو ضخیم مثنویاں "دیپک پتنگ" اور "چت لگن" لکھیں۔ عشرتی کے بیٹے سید احمد ہنر نے "تیر و دین" ۱۱۴۴ھ میں لکھی اور ان کے بیٹے سید علی نے "گلشنِ احسان" کے نام سے حاتم طائی کا قصہ موزوں کیا۔ سید محمود الموسوی نے "طالب و موہنی" کا قصہ نظم کیا یہ کتاب شائع ہو چکی ہے۔ سید شاہ حسین ذوقی نے چار مثنویاں "وصال العاشقین" "وفات نامہ" "خوش نامہ" اور "ماں باپ نامہ" لکھیں فتح شریف نے زلیخائے ثانی اور پند نامہ لقمان ۱۱۳۰ھ میں لکھی اور شاہ عبد اللہ نے ایک مذہبی مثنوی اشارات الغافلین ۱۱۲۵ھ میں لکھی۔

اورنگ آباد کے شعرا میں سراج کی "بوستانِ خیال" اور مچھی نارائن شفیق کی "تصویرِ جاناں" اہم مثنویاں ہیں۔ عبد القادر سامی نے بھی سرو و شمشاد کے نام سے ایک قصہ نظم کیا ہے۔ محمد علی (؟) عاجز نے لیلیٰ مجنوں کا قصہ نظم کیا اور عارف الدین خاں عاجز نے لال و گوہر لکھی۔ اس میں شاعرانہ خوبیاں دوسری مثنویوں کے مقابلہ میں زیادہ ہیں۔ بیجاپور کے ایک بزرگ شاہ ابو الحسن قربی نے بھی ہدایت نامہ اور معراج نامہ مثنویاں لکھیں۔ اور ان کے مرید محمد باقر آگاہ نے متعدد مثنویاں لکھیں۔ وہ کثیر التصانیف ادیب ایک عام شہرت کے مطابق اپنی ۲۰۳ تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ ان کے بعد جنوبی ہند میں ایسا مصنف ابھی تک پیدا نہ ہو سکا۔ ان کی مثنویوں کی ایک فہرست پیش کی جاتی ہے۔

(۱) عقاید نامہ (۲) تحفۃ النساءؑ (۳) ہشت بہشت (آٹھ حصوں میں) (۴) محبوب القلوب (۵) حاشیہ من درپن (۶) تحفۂ احباب (۷) معراج نامہ (۸) ہدایت نامہ (۹) گلزارِ عشق (قصۂ رضوان شاہ) (۱۰) روپ سنگار (۱۱) فواید در فواید (۱۲) روضۃ الاسلام — (۱۳) ریاض السیر (۱۴) خمسۂ متحیرہ۔ جس میں حسب ذیل مثنویاں شامل ہیں (۱) صبح نوبہار عشق (۲) ندمتِ عشق (چندر بدن و مہیار کا قصہ) (۳) عرفانِ عشق (۴) حیرتِ عشق (۵) حسرتِ عشق۔ (۱۵) فرقابِ عشق (۱۶) جنگ نامہ سلام حسن و حسین۔ ان میں اکثر کتابیں چھپ چکی ہیں خصوصاً ہشت بہشت کئی بار چھپ چکی ہے۔ گلزارِ عشق اور ندمتِ عشق بھی شائع ہو چکی ہیں۔

انہیں کے ایک معاصر لیکن ان سے متقدم شاہ تراب ہیں۔ جنہوں نے گلزارِ وحدت، من سمجھاون، گنج الاسرار، آئینہ کثرت اور وصل نامہ لکھا۔ اسی دور میں اطہر الدین خاں مستقیم جنگ نامی نے بہارستانِ عشق میں قصہ لیلیٰ مجنوں اور نوبہار عشق میں شیریں خسرو کا قصہ نظم کیا ہے۔

(باقی صفحہ ۱۰۱ پر)

ڈاکٹر سیدہ جعفر
لکچرر شعبۂ اردو جامعہ عثمانیہ

دکنی غزلیں

غزل کی جڑیں ہماری تہذیبی اور سماجی زندگی میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ غزل سینکڑوں سال سے اردو شاعری کی روح میں سمائی ہوئی ہے۔ فکر و احساس غزل کے سانچے میں صدیوں سے ڈھلتے آئے ہیں۔ ہر دور میں اس صنف نے ہمارے جمالیاتی، ذہنی، جذباتی اور سماجی تقاضوں کی بڑی سچی اور بھرپور عکاسی کی ہے۔ "آرایشِ خمِ کاکل" اور "اندیشہ ہائے دور دراز"، "ماہ اور کسبِ دلدار" .... "گرمیِ تیغ" اور "خندۂ ابرِ بہار" "گرمیِ بزم" اور "خلوتِ غم" "حقیقت و مجاز" اور "رندی و اخلاق آمیزی" کی جیسی رنگارنگ اور متنوع تصویریں غزل میں ملتی ہیں اس کا مقابلہ ادب کی کوئی اور صنف نہیں کر سکتی۔ غزل اپنی ریزہ کاری اور اختصار کے باوجود بڑی جامع صنف ہے۔ اس کا ایک بھرپور شعر زندگی کا ایک نیا نصاب ترتیب دے سکتا ہے۔ غزل جامع اس اعتبار سے بھی ہے کہ اس میں ماحول کی مختلف کیفیتوں سے مطابقت پیدا کرنے کی غیر معمولی صلاحیت موجود ہے۔ غزل کا آرٹ متحرک ہے اور زندگی کی طرح حرکت اور نمو میں رچا اور بسا ہوا ہے۔ غزل کی علامتیں نہیں بدلیں، وقت کی کروٹوں نے ان علامتوں کو معنویت کا نیا روپ بخشا اور انہیں نئی توجیہیں عطا کیں۔ محمد قلی قطب شاہ سے لیکر فیض اور مجروح تک غزل گوئی کا سلسلہ برابر قائم ہے لیکن غزل گوئی کے انداز، اس کی زبان، اس کا لفظی خزانہ اور اظہار کے سانچے بدل گئے ہیں۔ غزل چونکہ اپنے گرد و پیش کے حالات اور تہذیبی زندگی کی دھڑکنوں کے ترنم پر رقص کرتی آئی ہے، اسی لئے غزل کے موضوعات، اس کی معنویت، اس کے کنائے اور اس کی علامتیں بھی نئے جلوے دکھاتی رہی ہیں۔

امیر خسرو کے بعد جب ریختہ خانقاہ سے نکل کر دکن کے شاہی دربار میں پہنچا تو طرزِ ادا، طرزِ فکر اور موضوعات میں ایک نمایاں تغیر پیدا ہو گیا۔ اسی دور میں منظم طور پر صنفِ غزل فارسی سے اردو میں منتقل ہوئی۔ دکنی شعراء نے اپنے ماحول اور اپنی مخصوص معاشرت میں اس کے ڈھانچے اور اس کی تکنیک کو نیا مزاج دیا۔ ایرانی شاعروں کی آواز میں دکنی شاعروں نے اپنی آواز شامل کر دی اور کچھ اس طرح کہ

دونوں آوازوں کے ملنے سے ایک نئی لے پیدا ہوگئی اور غزل کو نیا لب و لہجہ، نیا رنگ اور نیا آہنگ ملا۔ خسرو، حسن اور باجن سے جو غزلیں منسوب کی جاتی ہیں اُن میں زیادہ تر متصوفانہ تصورات کی پیشکشی کی گئی تھی لیکن دکن کے غزل گو شعرا محمد قلی قطب شاہ، وجہی، شاہی، محمد قطب شاہ، غواصی، نصرتی، شوقی، ابوالحسن تانا شاہ اور طبعی کے یہاں مضامین کا تنوع اور جذبات و احساسات کی رنگا رنگی موجود ہے یہ ایک طرح سے غزل کے لئے نئی وسعتیں حاصل کرنے کا دور تھا۔ اوّلین ریختہ گو شعرا نے حقیقت و معرفت، سلوک و طریقت اور تصوف کے مختلف مضامین کو مجازی رنگ میں پیش کر کے رمز و کنایے سے بڑا اچھا کام لیا تھا۔ "بادہ و ساغر" کے پردے میں ـــــ "مشاہدۂ حق کی گفتگو" کے اس انداز نے فن کی خام کیفیت، زبان کی ناہمواری اور اجنبیت کی ایک حد تک تلافی کر دی تھی۔ انداز خانقاہی نے ان کی ریختیوں میں خلوص و صداقت اور سادگی و اثر انگیزی پیدا کر دی تھی۔

بہمنی سلطنت کی شمع بجھی تو دکن کے پانچ دیپ جل اُٹھے۔ گول کنڈہ اور بیجا پور کی سلطنتوں نے ادب نوازی اور فن پرستی میں ایک خاص امتیاز حاصل کر لیا تھا۔ شاعروں اور ادیبوں کی حوصلہ افزائی اور قدردانی نے ان دونوں سلطنتوں میں اچھے فنکار پیدا کئے اور یہیں سے دوسری اصناف کے پہلو بہ پہلو غزل گوئی کی باقاعدہ اور منظم کوششوں کی ابتدا ہوتی ہے۔ ان شعرا نے اپنے دور کی تاریخی رفتار اور اپنے ماحول کی ترجمانی کی ہے اور اپنے زمانے کی معاشرت کی بڑی متحرک اور گویا تصویریں پیش کر دی ہیں۔ موجودہ عہد میں نقاد جس حقیقت نگاری اور اصلیت پر زور دے رہے ہیں، اس کے نقوش پہلے پہل دکنی ادب میں اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ دکن کے غزل گو شعرا نے ہندوستان کے ماحول، یہاں کے سبزہ و گل، قدرتی مناظر، جھیلوں، باغوں، نہروں اور سبزہ زاروں اور یہاں کی مجلسی زندگی کی بڑی اچھی مصوری کی ہے۔ دکنی شعرا کے یہاں ہندوستانی رنگ صرف زبان ہی میں نہیں ملتا بلکہ خیال اور سوچنے کے انداز میں بھی اس کا پرتو نظر آتا ہے یہ در اصل ـــــ (محدود معنی میں) ایک طرح کا ادبی اجتہاد تھا۔ شعرا اور سلاطین نے فارسی کی نقالی کے بجائے گرد و پیش کی ہندوستانی معاشرت کی عکاسی کی۔ دیہاتی کے ریوں کو ایران کے لالہ زاروں پر ترجیح دی، وطن سے اپنی ذہنی اور جذباتی وابستگی کا بڑا اچھا ثبوت دیا ہے۔ فارسی میں شعر کہنا اور فارسی اصناف سخن کا چربہ اُتارنا ان کے لئے دشوار نہ تھا۔ "کلام الملوک" اس کا ایک اچھا ثبوت ہے۔ اس دور کے شعرا نے فارسی غزل کی ہیئت کو سامنے رکھ کر اُردو میں غزل گوئی کا ایک کامیاب تجربہ کیا۔ فارسی اور ہندی دونوں زبانوں کے موضوعات، معیاروں اور طرز فکر کو غزل میں سمونے کی کوشش کی۔ یہ صحیح ہے کہ بعض جگہ فارسی اور ہندی عناصر کی آمیزش کی کوشش زیادہ کامیاب ثابت نہیں ہوئی ہے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ غزل کا خمیر اُٹھانے اور اُس کی بنیادیں تعمیر کرنے کی ابتدا یہیں سے ہوتی ہے ـــــ اسی ہندوستانی عنصر کی بدولت، فارسی کی دریوزہ گری ترک کر کے اُردو غزل ایک مخلوط اسالیب کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہندوستانی تصورات، ہندوستانی ماحول اور ہندوستانی معاشرت کی عکاسی دکنی غزلوں میں مقامی رنگ کے اچھے نمونے پیش کرتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں جن میں نہ صرف فضا اور ماحول ہندوستانی ہیں بلکہ سوچنے کے انداز فکر پر بھی ہندوستانیت کی چھاپ نظر آتی ہے ؎

حال یکساں نہیں کو جیون جھنا ــــ کہ بھون پور گر اتر جا ڈن

جیوں تیا جاگنے میں تج سیوں سپنے منے بھی تج ــــ جم تج دھیان میں گھٹیا نہیں ہوں تج تھے خالی

بسنت کھیلیں عشق کا آ پیارا ــــ تمہیں ہیں چاند میں ہوں جیوں ستارا

چندر بدن کیا تو کہی موں سنبال بول ‍ سورج سکی کہیا تو کہی یوں نہ گال بول

صفا اس گال کی دیکھت نظر سب کا گر پڑتی ‍ سکی کے پر میں کان طاقت سورج لگ جا گذرآئے

آتا چیتے ستیا بات لت پہ تو کہی ادمن ‍ بھجنگ پرات ملتا ہے تجھ کا نا عنبر آوے

لطفی تیرے چلن کی پاکی کہاں ہے اس میں ‍ جیون پانچ پانڈواں کی کتے سود ہر پی ہون

دکنی معاشرت، دکنی رہن سہن، لباس، زیورات اور دکنی تہذیب کی بہت سی خصوصیات کی ان شعرا کے یہاں بڑی اچھی ترجمانی ملتی ہے۔ آج جب ہم صدیوں پرانی اس تہذیب کے نقوش دیکھنا چاہتے ہیں اور اس عہد کے لوگوں کے جذبات و تصورات سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں تو اور اصناف کے ساتھ ساتھ غزل کے نمونے بھی ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ جب تک اس عہد کی مخصوص فضا کو نہ سمجھا جائے اس زمانے کے ادب کے مزاج کو سمجھنا ممکن نہیں۔

ہر دور میں اقتصادی اور عمرانی رجحانات کے مطابق غزل میں محبوب کا تصور بدلتا رہا ہے۔ شاہی کے اس دور میں عورت کی زندگی کا مقصد امرا اور بادشاہوں کی جنسی اور تفریحی ضروریات کی تکمیل تھا۔ امرا کی کئی کئی لونڈیاں اور بادشاہوں کی بے شمار کنیزیں اور باندیاں ہوا کرتی تھیں۔ مرد کی خوشنودی اور دلجوئی کی خاطر بناؤ سنگار، کنگھی چوٹی، لباس کی موزونیت، زیورات کی سج دھج کا خیال اور ضروریات زیبائش اور سامان آرائش، اس کی توجہ کا مرکز بن گیا تھا۔ یہ مرد کی توجہ کو اسیر کر لینے، اسے موہ لینے اور اس کا دل جیت لینے کا موثر ترین حربہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے شعرا نے عورت کی شخصیت کے اس پہلو پر زیادہ روشنی ڈالی ہے اور اس کو عورت کے کردار کا سب سے گہرا رنگ بنا کے پیش کیا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ نے اپنی پیاریوں کے جو سراپے پیش کیے ہیں یا مثنویوں میں نسوانی کردار کے جو مرقعے نظر آتے ہیں وہ بھی اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ دکنی شعرا کے یہاں ایسے اشعار بکثرت موجود ہیں جن سے عورتوں کے زیورات، ان کے سامان آرائش اور بناؤ سنگھار کے شوق کا اظہار ہوتا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

ہنا تیری نت کا سینچ لگتا ہے جھمکے کا جھمک ‍ جھنکار ریجھی کی تیرے گھنگرو دسکا کھل کھل بولنا

کنٹھ مالا پدک چھلیاں لیا ‍ گئے یو چند سور کے ستارے گئے

بولیا ہے منگیا تیرے سین پھول کن ہلال ‍ بولی کہ بادلی میں ہے گی تجھ سے تال بول

سکی تج ناک کی پھلڑی کہ ہے یاقوت کا راز ‍ کہ سب دانے لبر کر میں ہوا او دانے تھے آباد

تیرے گل میں جو گھلتا ہے نازسون کا جیل ‍ سو ہے یقین وہ سحر حلال کا تعویذ

تو سولہ سنگاراں کو جب پہن گئے ‍ تجے دیکھ کر عیشان پلٹے اَنند

غزل تو ابتدا ہی سے "دلبروں کی بات" کہلاتی ہے، وہ سوسائٹی میں عورت کے مقام سے کس طرح متاثر نہ ہوتی۔ اس زمانے کے سماج میں عورت کو کہیں گھومنے پھرنے کی اجازت نہ تھی۔ متوسط طبقے کے لوگ عموماً مستورانہ اخلاق کے قائل تھے۔ امرا کے مکانات میں مردانے اور زنانے حصے کے بیچ میں اونچی دیوار کھینچی جاتی اور دروازہ پر پہرہ لگا رہتا۔ دو منزلہ مکانات میں اگر عورتوں کی رہائش کا انتظام ہوتا تو دروازوں اور کھڑکیوں میں جالی بنی ہوتی یا چلمن پڑی رہتی تھی۔ اس ماحول کی جھلک دکنی شعرا کے اشعار میں موجود ہے ؎

بیٹھی ہماری من جھروکے میں بیٹھ کر ‍ جھیل ہر جھانکتی ہے پیارا کب آئے گا

چھپی چوری کدھیں مدیں بکٹ پاتی ہو ہرن کتیں تج　　تو دیکھ تج ہو جیون ٹھرا اپس میں آپ ٹھٹکتی ہوں

نپٹ صدقے قطب کن ہیں بجن کہہ جاتی کے سکن سر　　سکیاں سب گواہی ہیں تو بات کرتی دیکھی جاتی ہیں

حُسن دیہی گھر کی چار دیواری میں محصور تھا بعد میں جب وہ بازارِ رسوائی میں آیا اور اس کی جنس فروشی اور ہرجائی طینت نے نفسیات اور اخلاق کو کہیں کا نہ رکھا تو جگر اور حسرت کو "تہذیبِ رسمِ عاشقی" کی تلقین کرنی اور "اعتبارِ شانِ رسوائی" کی دہائی دینی پڑی۔ حسن اس وقت تک خانہ نشین تھا اور یہ حُسنِ خانہ نشین سماج کی عائد کردہ بہت سی پابندیوں کے باوجود اظہارِ جذبات میں آزاد اور بیباک تھا۔ دل جو محسوس کرتا زبان اُسی کی ترجمانی کرتی۔ ہندی شاعری کے اثر سے دکنی غزلوں میں کہیں کہیں مرد مخاطب ہوتا ہے اور عورت جذباتِ عشق کا اظہار کرتی ہے ؎

جس یار کوں میں سنگتی ہوں وو یار کہاں ہے　　مرسوں سکی چل جاتی دلے تھار کہاں ہے

سب نس گھڑی جلوں گی جاگا سوں نا ہلوں گی　　نا جل کو کیا کروں گی اول سوں مد متی ہوں

پیارے گرچہ میں تج بن نہیں تل رہنے سکتی ہوں　　ولے لوگاں کے ڈر تھے بھی آپس میں کوں ڈرتی ہوں

دین کرن لے رات دل کا تھا لا پو کارتی ہوں جیلی جیلی جی　　بجن سیجیا نظر میں کر کر اکسے ہر کون پو جیا گلی گلی جی

تمن بن دلیس مجے نیس ہے تمن سوں نس سنجھے دن ہے　　گھڑی اک پاؤں پر جوں سرو سلنے کی اتالی میں

یہ عہد دراصل ایران کی ادبی خصوصیات اور ہندوستانی روایات کی آمیزش اور سنجوگ کا دور تھا اور اس امتزاج کے زیرِ اثر جتنے ادبی عناصر تشکیل پا رہے تھے ان میں قدیم خصوصیات اور تصورات کی کارفرمائی کا عکس بھی موجود تھا۔ فارسی شاعری میں جذباتِ عشق کا اظہار مرد کی طرف سے ہوتا ہے۔ دکنی شعراء نے اس تصور کو بھی اکثر جگہ برقرار رکھا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ مخاطب واضح طور پر عورت ہے امرد نہیں ہے۔ ان شعراء کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے محبوب کے لئے تانیث کا صیغہ اکثر جگہ استعمال کیا ہے اور یہ خصوصیت میر کے عہد سے لے کر دورِ جدید کی ابتدا تک ناپید نظر آتی ہے۔ دکن کے غزل گو شعراء کے یہاں حُسن، اپنی جلوہ سامانیوں، اپنی کشش و جاذبیت اور اپنی عصمت پاشی کے ساتھ ساتھ اپنی صحیح جنس میں بھی نمودار ہوتا ہے ؎

کسندن کا ہے چنپلی جون کی ہے مورت　　تون سیتی ہے امرت بچن کس اموے

چنبیلی سوں لگیا ہے من ہمارا　　کہ اُس بن نہیں نہیں یک تل قرارا

گلشن ہے تون پیاری جیلی ہے دل ہمارا　　رنگ باس دو دلند تج میں پھل ہو دکھیا نظارا

اے پری کن جبری محسن گوالی　　ہے تون جانی کی مد میں متوالی

بولیا کہ تج فراق سے تھے کئے عاشقاں خراب　　بولی میرے وصل منے کیا تج ہے حال بول

اور کسوت کیسری کرتن چمن میلنے چلی ہے؟　　رہے کھلنے کو تیوں دستی اور چنپے کی کلی ہے آ

دکنی غزلوں میں محبوب کا جو تصور ملتا ہے وہ اپنی خصوصیات کے اعتبار سے منفرد ہے۔ یہ محبوب نہ محض تخیل کی پرچھائیں ہے نہ روایت کی پیداوار اور نہ یہ کسی فلسفیانہ اندازِ نظر اور متصوفانہ تصور کی نمائندگی کے لئے لایا گیا ہے۔ وہ گوشت پوست کا جیتا جاگتا مادی اور مجازی محبوب ہے جو کمتر ایرانی اور زیادہ تر ہندوستانی معلوم ہوتا ہے۔ دکنی شعراء کے یہاں محبوب کا تصور اس لئے بھی حقیقت پسندانہ، بھرپور اور سچا محسوس ہوتا ہے کہ ان شعراء نے جن میں سے اکثر سلاطین بھی تھے، حسن کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔۔۔۔۔

معاشی طرز زندگی نے انہیں حسن کا اداشناس، ذوقِ جمال کا پارکھ اور حسن کے جلوؤں کا حیرتی بنا دیا تھا۔ حسن ان کے لئے ایک سریع الحصول چیز تھی وہ اس کے افسون اس کے رنگا رنگ جلوؤں، اس کی اداؤں اور اس کی ہیئت سے بڑی آشنا تھے۔ شاید اس لئے بھی کہ دکنی شعراء کے یہاں محبوب کی ایک متحرک اور جیتی جاگتی تصویر نظر آتی ہے۔ مثنویوں میں بھی دکنی شعراء نے اکثر حقیقی واقعات کی پیشکشی کی تھی۔ وجہی کی قطب مشتری، سید محمود الدکی، "طالب و موہنی" اور مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ دکنی شعراء نے مثنویوں اور غزلوں میں اکثر ادا و فن محبوب کو پیش نظر رکھا ہے مراج اور ولی کے دور تک پہنچتے پہنچتے اردو غزل میں محبوب کا یہ تصور تھوڑا بہت تبدیل ضرور ہو گیا۔ اور "بے ریش و بروت لڑکوں" نے عورت کا مقام چھین لیا۔ ایرانی میکدوں کے حسین لڑکے جو ساقی گری کا کام کرتے تھے۔ اردو ادب میں جگہ پانے لگے اور ان کا سبزہ خط "سا کل ترکش اور ان کا حسن قطرۃ الحقیقت بن گیا۔ محمد قلی قطب شاہ نے حافظ کے تتبع میں بعض غزلیں متصوفانہ رنگ میں بھی کہی ہیں لیکن وہ ان غزلوں میں بھی اکثر جگہ یہ کہتا ہے کہ اس نے فن شاعری میں جو کمال حاصل کیا ہے وہ حسن ہی کا کرشمہ ہے اور یہ کہ حسینوں نے اسے شعر گوئی کی طرف راغب کیا ہے۔

دکنی غزل گو شعراء نے زندگی میں عشق کی اہمیت کو محسوس کیا تھا، وہ عشق کو ایک ناقابلِ تسخیر قوت، زندگی کی ایک عظیم وسعت، ایک بیکراں پہنائی اور ان مٹ صداقت سمجھتے تھے۔ محمد قلی قطب شاہ نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا کہ ؎

نہیں عشق جس کو وہ بڑا کوڑ ہے | کدھیں اس سوں مل بیسیا جانے جا

یا بعض اور شعراء کہتے ہیں ؎

عشق سلطان عشق سرور ہے | عشق دائم عقل اور پہ ور ہے
محبت کی سلطانی ہے سب جگت میں | کہ اس سم نہیں کرتی گیانی و دانی
جم گھوٹیا جزن اس حد تک | پرت کا تجے نام وست نا ہوا
سب میں وہ ہے تو دل ہے سب کا شاد | سب میں وہ ہے تو سب میں ہے یہ سواد

تجرباتِ عشق اور حسن کی قربت نے ان شعراء کے جمالیاتی شعور، احساسِ حسن اور جمالیاتی حس کو بیدار اور متحرک کر دیا تھا۔ دکنی شاعری میں جو حسن کے جلوؤں کا ہجوم، رنگ و بو کے امڈتے ہوئے طوفانوں کی جو تصویریں، چاہنے اور چاہے جانے کی جو مختلف کیفیات ہیں اور احساسِ جمال کی جو گھلاوٹ اور لذت ہے وہ سنے سنائے روایتی یا مفروضہ واقعاتِ محبت کا نہیں بلکہ وارداتِ قلب اور حسن کے ذاتی تجربے کا احساس دلاتی ہے جمالیاتی شعور کا یہ احساس ملاحظہ ہو ؎

مجھے غنچے کرن دیکھ یاد آوتا ہے | الفکار سوں سا تیں مسکا ڈنا
نین دو مست بجل کے انچھیں بیچ مکھ زلف کے | کنول پر یوں بھون جل کے سو مندہ جاتے ہلتے
نہ جگ میں کوئی دیکھیا اچپک ہنس سنے | اس نار میں جو دستی ہے رفتار کی روش
تیرے نین کا کاجل دیکھ کے چمن | آپ کا جلا ہونے جلتا شمع
زر تار تار کے رنگ یو گال پر شہاتے | یا چاند کے کنارے خوش رنگ چندنی ہے

دکنی شعراء کے یہاں جذبات اور تجرباتِ عشق کی یکسانیت اور یک رنگی اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے۔ ان کی غزلوں میں تصورات و احساسات کا تنوع نظر نہیں آتا۔ اُن کے تجرباتِ عشق بھی ان کے عشق کی طرح سادہ و معصوم محسوس ہوتے ہیں۔ "خدا بھی مسکرا دیتا تھا جب

ہم پیار کرتے تھے ؟ والی سیدھی سادی ، الھڑپنے والی اور فطری محبت ، پیچیدہ خیالات اور جذبات کی بھول بھلیوں کی متحمل نہیں ہوسکتی تھی محبت کے سیدھے سادے تجربات ، سادہ اور فطری انداز میں پیش کئے گئے ہیں لیکن یہ خیال کرنا درست نہیں کہ یہ غزلیں ان کی تمام خوبیوں اور حسن کاری کی سحر آفرینیوں سے یکسر خالی ہیں۔ ہر ادب کے ابتدائی دور میں خلوص و صداقت ، حقیقت پسندی ، معصومیت و سادگی زبان ، صنائع ، تکلفات ، تخیل کی اونچی اڑانیں اور الفاظ کی صنعت گری کم ہوتی ہے؟ دکنی شاعری کا بھی یہی حال ہے ۔ ابتدائی دکنی شعراء کے تجربات کا میدان زیادہ وسیع نہیں اور ان کے جذبات و تاثرات میں بوقلمونی کی کمی ہے ، ان کے پاس کہنے کی باتیں کم ہیں لیکن انہوں نے جو باتیں کہی ہیں ان میں صداقت ، خلوص ، رنگینی ، اثر آفرینی ، شیرینی اور موسیقی کی کمی نہیں ہے ۔ عیش و عشرت کی فراوانی ، عالیشان محلوں ، خوبصورت باغوں ، جام و صہبا کی محفلوں اور رقص و سرود کے جلسوں نے سارے ماحول کو پرکیف اور رنگین بنا دیا تھا یہی وجہ ہے کہ دکنی شعراء کے کلام میں رنگینی ، رس اور شادابی اکثر جگہ نظر آتی ہے ۔ فن کے اعتبار سے بھی محمد قلی قطب شاہ ، وجہی ، نصرتی ، اور غواصی کے اشعار ہر دور میں خراج تحسین حاصل کر سکتے ہیں ۔

دکنی شعراء کے کلام میں اخلاقی عناصر کی کارفرمائی بھی موجود نظر آتی ہے ۔ جنوبی ہند صدیوں سے صوفیاً اور اولیا کی تعلیمات کا مرکز بنا ہوا تھا ۔ اس لئے یہاں کے ادب پر روحانیت اور اخلاقیات کی چھاپ بھی نظر آتی ہے ۔ مادیت کی برائیوں سے دور رہنے ، اخلاقی پستی سے بچنے ، پاکیزہ زندگی گزارنے اور بلند اخلاقی معیاروں کو اپنانے کی تعلیم کا چرچا یہاں کی فضاؤں میں برسوں سے گونج رہا تھا ، اس لئے شاعر اور ادیب اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے ۔ دکنی غزلوں میں ایسے بہت سے اشعار مل جاتے ہیں جن میں اخلاق آموزی کا پرتو نظر آتا ہے ۔ چند شعر ملاحظہ ہوں ۔

جو کوئی عاقل اچھے کا اپنی بالذات برہان کی کیا سینے گا وو بری بات
مکر سوں کوہ کوں توڑے کرتے دغا عاقل بھی کھاتا ہے مکر تے
صبوری تے خدا راضی صبوری پر خدا بھلتا صبوری کیلی ہے جس سے کلف مقصود کا کھلتا
طمع داری بُری ہے اے عزیزاں نہیں کچھ خوب اے صاحب تمیزاں
ہمت دنیا موں نے عاجز ہو کر اٹھے کون رکھنا نظر وقت پر یک وقت پڑے کون ۔
طمع داری تے آتی بادہ خواری طمع داری میں نین ہے رستگاری
طمع داری کے سوتے جو اٹھے ہیں وہی ایسے بلایاں پو ہے بھاری

نصرتی ، وجہی ، غواصی ، محمد قلی قطب شاہ ، علی عادل شاہ اور لطفی کی غزلوں میں بڑی بے ساختگی ، سلاست اور روانی نظر آتی ہے ۔ یہ سچ ہے کہ بعض شعر زبان کی قدامت کی وجہ سے مغلق معلوم ہوتے ہیں ، اور بعض اشعار میں تعقید لفظی پیدا ہو گئی ہے ، بعض اشعار زبان کی خام کیفیت کے غماز ہیں ، اس کے باوجود ان شعراء کے یہاں اچھے اشعار کی کمی نہیں ہے ۔ چند شعر ملاحظہ ہوں جن میں روانی ، آمد ، سادگی اور بے ساختگی نے ایک خاص شیرینی اور دلکشی پیدا کر دی ہے ۔

میں نہ جانوں کعبہ و بت خانہ کوں دیکھتا ہوں ہر کہاں دستا ہے تج مکھ کا صفا
پڑے دنبال میں میرے تو اس غنیان کے دنبلے خدایا عشق مشکل ہے بجرم دکھ توں معافی کا

میں مست ہوں سجن کی سدبد سٹی ہوئی تن کی اب عشق کی مد کی خمرو مدھتی ہوں
کھانا بہ کیتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں تجھ نے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا
خوبی تجے میٹھا تیرا ہے رسنا ہور شکر تھے میٹھی تیری گالی
دیکھتا تجہ کو دور تھے سب ہے سامنے کئی توں آئے چتر چتر کر
رات اندھیاری ہوے کر ہر گز پشیمانی نہ کھینچ دن ہی آوے گا نکل روشن ہو تو بن غم نہ کھا
یو دنیا دو دلیسا ہے جہان اسے بچ ٹھا زمین دل تو باندھ اس سات توں خوشحال رہیاں غم نہ کھا
سارے جہاں کے پارکھی پرکھوں رتن کیوں کر کہو یاقوت ہور مرجان میں کوہی رتن ہوتا کہوں

دکنی شعرا کے کلام میں خوبصورت استعارے اور حسین و دلفریب تشبیہیں بھی موتیوں کی طرح بکھری ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان کے یہاں تشبیہیں اور استعارے دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ جو براہ راست فارسی سے مستعار لیے گئے ہیں اور ایران کی معاشرت اور وہاں کے ماحول کے غماز ہیں اور دوسری وہ تشبیہیں ہیں جن میں دکنی تہذیب اور دکنی کلچر کی روح رچی ہوئی ہے۔

ہندوستان کی فضا اور یہاں کی سوسائٹی نے ایرانی خیالات، تشبیہات، علامات، کنایات اور استعارات کو نئی اٹھان بھی دی اور نیا مزاج، نیا کس بل اور نیا لب و لہجہ عطا کیا۔ خارجی زندگی کے تجربات فن کار کی شخصیت کی بھٹی میں تپ کر اور داخلیت کی کٹھالی کر کے شعر کے سانچے میں ڈھلے جاتے ہیں، اس لیے گرد و پیش کے حالات کا پرتو اور ماحول کے گونا گوں تجربات شاعر کے شعور کا جزو بن کر اظہار کے پیکروں، تشبیہوں اور استعاروں میں نمودار ہوتے ہیں۔ شعر میں تہذیبی زندگی کے عناصر اور ثقافتی میلانات تشبیہوں، استعاروں، تلمیح، علامات اور کنایوں کے سہارے مجسم ہو کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں جن میں مقامی تہذیب کے عناصر اور مقامی طرز فکر کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے ؎

نین دو مست چنچل ہے اچھیں بیچ مکھ کنول کنول پر بند جیوں جل کے سو دو رہ باد تے ہلتے
نین ہیں دو بیپاری کے جیسے ہولے بھنوراں کی ترازو میں ہو جیسند تولے
لال دو گال رنگ بھرے تیرے میں جیوں نارنگیاں ہیں بنگالی
دیکھیں دھن مکھ بیچ نینیاں کہ موتی تھال میں ڈھلتے لٹاں چھٹ موا پر یوں ہے جھونک جیوں نیر پر چلتے
ادھر تیرے کا عکس پیالے میں جھمکے عجب ہے کہ رہتا ہے پانی میں آتش
نین کوں کیا ہے دو کنجن پیا کے نین کوئی کیاں جھکاتے سیر لے
مکھ پر تیرے ہیں یوں عرق بندے پھول بھرتا ہے جیوں برشگالی
اے تجہ بیا کو آتا دو ہے کے آسیا لگ ماشں لکھے یرت کا سورج لیا کب ہے
سورج سو جان میں جیوں دستا نظروں کا تی تھر تھر جو لٹ بیچاں بھری سر تھے او رخ او پر ڈھلتی آ
رقیب او دیو جیوں جیتا پری کے سات یوں آ آ کہ پھولاں سات کا نٹا ہور شکر میلے گنگا وے
ورسیں بیرا سو دین کا دیا لٹ تیری کفر کی ہے دوالی

تج مست نازنین کی دستیاں ہیں لال انکھیاں　　　سو کیاں کے لئے کٹارے گنج ناگ من لٹے ہیں

محبوب کی مست انکھوں کی حرکت کو کنول کے پتے پر پانی کے قطروں کی حرکت سے تشبیہ دینا، محبوب کے چہرے کو جو بل کھاتی ہوئی لٹوں سے گھرا ہوا ہے، موجوں میں سورج کے عکس سے تشبیہ دینا یا معشوق کو رقیب کے ساتھ دیکھ کر اس کو مشک کے کنگو سے تشبیہ دینا یا انکھوں کو جُبلات سنبولے یا دو مولے کہنا اور معشوق کے نرمل چہرے پر جُھکی ہوئی زلفوں کو پانی پر جھکے ہوئے ناگ سے تشبیہ دینا، عاشق کے دل کے لئے تنٹے اور محبوب کے ظلم کے لئے چکی کا استعارہ استعمال کرنا ہندوستانی طرز معاشرت اور ہندوستانی انداز فکر کا ترجمان ہے۔

زبان کی قدامت اور اجنبیت، طرز ادا کی ناہمواری اور کھردرے پن سے دکنی غزل گوئی کی قدر و قیمت میں کمی نہیں ہوتی کیونکہ ہر زبان کے ابتدائی ادوار میں یہ خصوصیت فطری طور پر موجود ہوتی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان شعرا نے اپنے زمانے کے تہذیبی عوامل، سماجی تصورات ادبی روایات اور اپنے عہد کے جذبات و احساسات اور طرز فکر کی عکاسی کی ہے یا نہیں اور اس اعتبار سے دکنی شعرا کی شعری تخلیقات تاریخ ادب اردو کا ایک ان مٹ نقش معلوم ہوتی ہیں۔ ◎

—— سلسلہ صد ۹۳ سے آگے ——

وفات نامہ، قصہ شاہ حسن اور سلیمان نامہ بھی انہیں کی مثنویاں ہیں۔

انہیں کے ایک معاصر نوازش علی خاں شیدا ہیں۔ جنہوں نے روضۃ الاطہار، معراج نامہ اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی سیرت پر اعجاز احمدی چار جلدوں میں لکھی۔

یہ مختصر سا خاکہ ہے جو تیرھویں صدی ہجری کے ختم تک لکھی گئی مثنویوں کے بارے میں پیش کیا گیا۔ ابھی ایسی کئی مثنویاں ہیں جو اس فہرست میں شامل نہ کی جاسکیں لیکن مخطوطوں کی شکل میں کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور توضیحی فہرست ہائے مخطوطات میں ان کا ذکر آگیا۔ ابھی معلوم نہیں کہ ایسی کتنی مثنویاں ہیں جن کا ذکر بھی کہیں نہیں آسکا اور جو گردش گمنامی میں پڑی اور معدوم ہونے کی حد تک پہنچ چکی ہیں۔

◎

☆

اُسی کو کہے جہاں میانے خردمند　　　کہ نکتہ دل میں ہو ہور کان میں پسند

سخن گو عرسخن گو اس کا غوّاص　　　بہت مشکل سوں ملتا گوہر خاص

یہہ نینے گمن کے توں بیچا کے درمیاں　　　بہت معنیوں کے لاوے حات موتیاں

(مخطوط۔ دکنی نثر)

محمد ابراہیم

☆

ڈاکٹر ثمینہ شوکت
لکچرر شعبۂ اردو جامعہ عثمانیہ

دکنی قصائد

شعر جذبات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے ، زندگی سے جدا کوئی چیز نہیں ہے ۔ زندگی جن عناصر سے ترتیب پاتی ہے اُن سے سنورتی یا بگڑتی رہتی ہے انہی سے تو شعر میں بھی جھلک جاتے ہیں ۔ یہ ایک واقعہ ہے کہ جو بات دل سے پھوٹتی ہے ۔ اظہار کے لئے کوئی نہ کوئی راہ ضرور ڈھونڈ لیتی ہے اور پھر ایسی بات جو رباب دل کے تاروں کو چھیڑتی ہوئی گزر جائے ہزار خوف اور ہزار مصلحت کے باوجود زبان کے بند توڑ کر نکل جاتی ہے ۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک فرد کی عنایات دل کے خلوص اور جذبات محبت و قدردانی کا موضوع بنتی ہیں ۔ اس اظہار کی تشکیل کے لئے کسی سانچے کی ضرورت نہیں ہوتی ۔ یہاں سانچے خود بنتے جاتے ہیں ۔ یہ دراصل سوچی سمجھی تعریف یا توصیف نہیں ہوتی جو صلے کی تمنا اور ستائش کی پرواہ کی رہین ہو ۔

قدیم اردو یا دکنی شاعری پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جذبات توصیف نے اپنے اظہار کے لئے کبھی مثنوی کا روپ اختیار کیا ہے ، کبھی رباعی ان اظہارات کا ذریعہ بنی اور کبھی خیالات غزل میں بھی یہ جذبات سمو گئے ۔ بعض وقت ان اظہارات نے قطعات کا روپ بھی اختیار کیا ۔ چنانچہ قدیم ترین دور کے اکثر شاعر ایسے ہیں جن کے جذبات پابند صنف نہیں رہتے ۔ یہ اردو شاعری کا تجرباتی دور تھا ۔ چنانچہ فیروز ، نظامی ، وجہی ، عبدل ، صنعتی بیجاپوری ، ابن نشاطی وغیرہ کے جذبات توصیف و مدح سرائی ، مثنوی کے سانچے میں ڈھلے ہیں ۔ مذہبی شاعری بنیادی طور پر ہزار شیوہ ہے ۔ صوری لحاظ سے وہ مثنوی ، قطعہ ، رباعی ، کبھی کبھی غزل لیکن عام طور پر قصیدہ کا روپ اختیار کرتی ہے اور موضوع کے اعتبار سے حمد ، نعت ، منقبت ، سب دراصل توصیفی جذبات ہی کے اظہار ہیں ۔

اس اعتبار سے دکن میں مذہبی شاعری کے ارتقا کو ہم تین مراحل پر تقسیم کر سکتے ہیں ۔ سب سے پہلے اردو کا وہ تشکیلی دور ہے کہ جب صوفیاء کے دل میں عوام کی اخلاقی تربیت اور تبلیغ کا جذبہ موجزن تھا عوام کے دلوں تک پہنچنے کی کوشش کر رہے تھے ۔ انہیں قدیم اردو کے روپ میں عوام تک رسائی کا ایک عام ذریعہ مل گیا ۔ یہ ہند کی لسانی تاریخ کا ایک اہم واقعہ تھا ۔ کیونکہ اس سے پہلے ہندوستان مختلف ذاتوں کی طرح مختلف بولیوں کے خطوں میں بٹا ہوا تھا ۔ صوفیاء کے مسلک صلح کل کی بدولت ہندوستان میں یگانگت اور مرکزیت

کی تحریک نشوونما پائی۔ صوفی کا مذہب انسانیت کا مذہب تھا، اسی لئے ہندوستان نے کہ جہاں انسان مختلف خانوں میں بٹے ہوئے تھے، اس نئے مسلک کے وجود میں، اپنی نجات اور فلاح کی راہ پائی۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی جب مذہبی اجارہ داری کے استبداد سے آزاد ہوئی تو وہ بزرگ ہستیاں اور ان کے پیش رو جنہوں نے انسانوں کی ذہنی ترقی اور اصلاح کی خدمت انجام دی تھی، سب کے سب توصیف کا موضوع بن گئے۔ چنانچہ دکنی میں توصیفی شاعری کا یہ قدیم دور بزرگان دین کی مدح و منقبت پر مشتمل ہے فیروز نے حضرت عبدالقادر جیلانیؒ کی مدح لکھی۔ ابراہیم ثانی نے حضرت گیسو دراز کی روحانی عظمت اور اخلاقی رفعت کی توصیف کی۔ عبدل، نصرتی اور مختار نے بھی خواجہ بزرگوار کی مدح سرائی کی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی نے بھی آپ کی منقبت میں سعادت دارین دیکھی۔ اس قدیم جاگیردارانہ نظام معاشرے میں بادشاہ ظل اللہ تھا۔ اس کی تعریف اور توصیف بھی جذبۂ احسان شناسی کا لازمہ تھا اس لئے نظامی نے اپنی مثنوی میں سلطان علاؤالدین بہمنی کی اور رستمی نے محمد عادل شاہ کی مدح کی۔ رستمی نے کئی قصائد بھی لکھے تھے جو اب دستیاب نہیں ہوتے۔

قدیم اردو کا جب ادبی دور شروع ہوا تو مثنوی نے سارے جہات کا احاطہ کر لیا۔ چنانچہ اس دور کے سب سے بڑے شاعر جیسے وجہی، غواصی، ابن نشاطی وغیرہ سب مثنوی نگار تھے۔ انہوں نے مثنوی ہی میں مدح سرائی بھی کی ہے۔

اس مذہبی دور کا سب سے اہم کارنامہ حضرت امین الدین علی کی دو نظمیں ہیں جو قصیدہ کے روپ میں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک ان کے والد محترم حضرت شاہ برہان الدین جانم کی مدح میں ہے۔ دوسری نظم محب نامہ یا محبت نامہ ایک عشقیہ قصیدہ ہے جس میں عشق حقیقی اور معرفت کے والہانہ جذبات قلمبند کئے گئے ہیں۔

مدحیہ شاعری کا تیسرا اور ترقی یافتہ دور محمد قلی اور وجہی سے شروع ہوتا ہے۔ چنانچہ قصیدہ کا باضابطہ آغاز محمد قلی سے ہوا۔ محمد قلی کے جذبات توصیف و ستائش مختصر قصیدوں کی صورت میں ظاہر ہوئے ہیں۔ اس کے یہاں حمد کے علاوہ نعت اور منقبت بھی قصیدہ ہی کے متنوع روپ ہیں۔ اس کے علاوہ اس نے عیدوں، تقریبوں پر بھی چھوٹے چھوٹے قصیدے لکھے تھے۔ اپنے باغ، باغ محمد شاہی کے بارے میں اپنے جذبات تعریف کو اس نے ایک قصیدے کی شکل میں منظوم کیا ہے۔ حضرت علیؓ کی مدح میں بھی اس نے قصیدے لکھے تھے اور رباعی میں بھی آپ کی مدح کی ہے۔

محمد قلی کے دور تک اردو زبان و ادب ابھی تشکیلی مراحل کو عبور کر کے آگے نہیں بڑھے تھے۔ ایک بات قابل لحاظ یہ بھی ہے کہ محمد قلی کے پیش نظر اردو میں قصیدہ کے نمونے نہیں تھے اس اعتبار سے وہ اردو میں قصیدہ نگاری کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے، یہ صحیح ہے کہ فارسی میں قصیدہ کی روایات بڑی شاندار تھیں لیکن اردو میں ان نمونوں کو برتنا بھی ایک اجتہاد سے کم نہ تھا۔ قصیدے کے لئے کسی محرک کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن محمد قلی خود ایک عظیم الشان سلطنت کا حکمران تھا۔ ظاہر ہے کہ اس جیسے انسان کی مدح گستری کا اس کے لئے کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا تھا۔ لے دے کے کچھ عقائد اور کچھ روحانی معنویتیں تھیں جو اس کے جذبات مدح سرائی کے لئے ایک تحریک ثابت ہوئیں۔

حمد، نعت و منقبت اعتقادی شاعری ہونے کے اعتبار سے، عام دلچسپی کی چیز نہیں ہوتی، اور یہ شاعری بلند شعری معیاروں تک بھی کم پہنچتی ہے۔ لیکن محمد قلی کے جذبات خلوص نے ان میں بھی آب و رنگ بھر دیا ہے۔

محمد قلی نے حمد باری میں ایک قصیدہ لکھا تھا، اس میں وہ یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ خدا کی حمد انسان کے بس کی بات نہیں۔ یہ بات ہر ایک نے کہی ہے۔ لیکن محمد قلی نے اس سے آگے جو بات کہی ہے وہ گویا "نحن اقرب الیہ من حبل الورید" کی انوکھی تفسیر ہے۔

رگ جان سے زیادہ قریب ہونا ہمیں جان ہوتا ہے۔ اسی لئے محمد قلی جب "تیری صفت کن کر سکے توں آپی میرا ہے جیا" کہتا ہے تو ہمارا شاعر اور خود وہ دونوں کے بلیغ ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ "توں آپی میرا ہے جیا" دراصل محمد قلی کے جذباتِ محبت کا ازخود چھلکاؤ ہے۔

محمد قلی جیسے باجبروت حکمران کے لئے، جس کی فراغت کے کچھ لمحات عیش کوشی میں بھی صرف ہوتے تھے، اپنے خالق سے عقیدت اور تشکر کے جذبات سے بالکلیہ خالی نہیں رہتے تھے۔ اس نے پانچ نظمیں مدح میں لکھی تھیں، جنہیں محمد قلی پر لکھنے والوں نے قصائد سے موسوم کیا ہے۔ اور ان مجموعہ اشعار کو قصائد کے علاوہ شاید کوئی اور نام بھی دیا نہیں جا سکتا، کیونکہ اس کے کلام میں دوسری اصناف سے یہ بہت ممیز ہیں۔ انہی پر موقوف نہیں بلکہ اس کے جذبات تشکر ان قصیدوں کے سوا، غزل کے آبگینوں سے بھی چھلک جاتے ہیں۔

ممکن ہے کہ محمد قلی کے کلام کے بعض نقاد اس کی مدحیات کو قصائد کہنے میں تامل کریں، لیکن یہ ایک واقعہ ہے کہ محمد قلی اس صنف کا بانی تھا۔ اس کے پیش نظر جو قصیدے اساتذۂ فارسی کے تھے، ان کی اتباع وہ نہیں کر سکتا تھا، کیونکہ وہ خود موضوعِ مدح تھا۔ اس کے لئے کسی حکمران کی مدح کی گنجائش نہیں تھی۔ اسی لئے اس نے قصیدہ کا ایک روپ اپنے لئے وضع کر لیا تھا۔ یہ قصیدے طول کے اعتبار سے مختصر ہیں۔ ان میں راست انداز میں مدح کی گئی ہے۔ قصیدے کے صوری لوازم، جیسے تشبیب، گریز، دعا وغیرہ ان میں برتے نہیں گئے تھے۔ دعا محمد قلی کے یہاں ہے ضرور لیکن وہ کسی ممدوح کے لئے نہیں بلکہ خود اپنی ذات، اپنی عاقبت دنیا اور فلاح دین اور سلطنت کیلئے ہے۔

محمد قلی کے انداز مدح سرائی پر ذیل کے اقتباس سے روشنی پڑے گی:

چند سورج سے ذرہ سوں تن دن کروں قربانی کیا   تیری صفت کن کر سکے توں آپی میرا ہے جیا
تج نام تج آرام ہے   تج بن سو تج نام ہے
سب جگ کرے تج سوں کام ہے   تج نام جپ مالا ہوا
تج یاد میں جگ موہیا   ہے جگ ادہر تیرا اسیا
جو جگ منگے سو توں دیا   توں ہی جگت کا ہے دیا

محمد قلی اپنے خالق سے اپنی تقدیر کے ستارے اور عیش کے سورج کو ہمیشہ فروزاں و درخشاں دیکھنے کی دعا مانگتا ہے وہ ملک دولت کے کنول اور پنکھ اور صحت کے ساتھ سلامتی کی بھی تمنا کرتا ہے۔

اس کے شعر ہیں:

تج بخت کے تارے کوں سدا کر توں چمکتا   تج عیش کے سورج کوں ہر دن دن توں ضیا بخش
تج عمر کے پھلیں کوں کرت شوق سوں تازہ   تج نیہ کے درپن کوں سکر تجھ صفا بخش

محمد قلی کی حمد میں جہاں جذبات امتنان اور تشکر چھلکتے ہیں، اس کی نعت اور منقبت محبت اور والہانہ شیفتگی سے مملو ہے۔ اس نے نعت اور منقبت میں کچھ مختصر قصیدے بطور خاص لکھے ہیں۔ حمد کی طرح اس کے یہ جذبات یہیں تک محدود نہیں ہیں بلکہ وہ قصیدے کی سرحدوں کو عبور کر کے منزل تک وسعت پا لیتے ہیں۔ چنانچہ تقریباً ہر غزل کے مقطع میں اس نے حضرت رسالت مآب کی بارگاہ اور حضرت علیؑ کی جناب میں اپنی عقیدت اور نیاز مندی کا اظہار کیا ہے۔ مشہور حدیث "انا من نور اللہ و کل شیٔ من نوری" کی شاعرانہ تفسیر محمد قلی نے اسطرح کی ہے:

"چاند سورج روشنی پایا تمہارے نور تھے"

محمد قلی کے منقبتی کلام کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ممدوحین کے ممتاز اور نمایاں اوصاف کو عموماً موضوعِ توصیف بناتا ہے۔ چنانچہ حضرت علیؓ کی منقبت میں وہ ان کی شجاعت، ریاضت، جود و سخا اور ایسے ہی دوسرے اوصاف کی مدح کرتا ہے۔

دو جگ کوں جیو دینے سکے حضرت علیؓ سلطاں ہیں　　　ایک آ پڑے ذوالفقار اک ہاتھ برسے دان کوں
سچ دیا کہ تار جگ میں گوہراں کا کھان سب　　　تو ہمے ہیں سب شہاں دستے ذیں کے تواکیے

محمد قلی کی کچھ نظمیں ایسی بھی ہیں، جن کو کلیات میں قصائد کے ماتحت نہیں رکھا گیا ہے تاہم وہ مسلسل موضوع پر لکھی گئی ہیں اور ان کا انداز مختصر قصیدوں جیسا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ محمد قلی کے یہاں صنف اور موضوع کی تخصیص نہیں ہوتی تھی۔ تاہم اس کے سامنے زیادہ تر فارسی اساتذہ کے نمونے تھے یہ قطعات بھی نہیں ہیں، اس لئے میرے خیال میں یہ قصیدوں ہی کی تعریف میں آنے چاہئیں۔ جیسے :

مولیاں سب کر و خوشیاں کہ آیا دن خلافت کا　　　خلافت نے آپی بیان کیتے شرافت کا
خطاے سب ملایک اوٹھ نیناں سوں قبد اہر　　　دیئے ہیں داد منبر منبر پر چڑھ فصاحت کا
کہ من کُنت مولاہ تنقی کوں شاہ دو جگ کے　　　بیان کیتے فصاحت سات رتباسب بلاغت کا
جہاں لگ ہے جگت سب عید کرتے ہیں شہ دیں کا　　　کیا افضل سو شب سب میں دیئے نیں عنایت کا

محمد قلی کے قصاید میں میرے خیال میں سب سے زیادہ اہم وہ قصیدہ ہے جو باغ محمد شاہی کی تعریف میں لکھا گیا ہے۔ مجھے اس کو قصیدہ کہنے میں تامل ہوتا ہے کیونکہ اس میں جدید طرز کی محاکاتی شاعری کا سب سے قدیم نمونہ نظر آتا ہے۔ فطری نظروں کی منظر نگاری مرقع نگاری، اور جزئیات نگاری کے لحاظ سے بھی یہ قصیدہ یادگار ہے۔ اسی قصیدہ کا نقش ثانی علی عادل شاہ ثانی کے علی دار محل کے قصیدے میں ملتا ہے جو نقشِ اول سے بہتر ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ محمد قلی نے اپنے قصیدے میں باغ کے سارے ہی پھلوں، پھلواریوں اور شادابی کا مکمل جائزہ لے لیا ہے۔ تاہم اس کی جزئیات نگاری کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ جب ہم اس نظم کے یہ شعر پڑھتے ہیں :

دسے نارنگ کی چنپا ہوا ان درپات ہیں تس کے　　　جھنڈ تل دیکھ اوس جاگا ہوا حیران من سارا
سو خوشے داک لالکھاں کے تھریا سنبلا ہے جیوں　　　بھے اس داکھ منڈوا سو جیا اختر گگن سارا
انار ان میں ہیں دانے سو جیوں یاقوت تھلیاں میں　　　ہر ایک پھل اس انار ان پر ہے سکے نخن سارا
کھجوراں کے دسیں جھونکے کروں مرجان کے پنچے　　　سپاریاں لعل خوشے جوں دیں رفی جوڑ من سارا
دسیں ناریل کے پھل یوں زمرد مرتباں جیوں　　　ہو اس کے تلخ کوں کہتا ہے پیالہ کر دکھن سارا
دسیں جاموں کے پھل بن میں نسیلم کے نخن سالم　　　نظر لاگے نہ تیں یو یان کوں رکھات جتن سارا
صفت کرنے کوں سرو کی اکھیلی ہے دس ربان اپنی　　　دکھن سب سندریاں کے تیں کیا نرگس نین سارا
چمن آواز سن بلبل ایس میں آپ اٹاسے ہیں　　　سو تس آواز سوں حوراں کریں رقصاں انجن سارا
مستاں آپ مستاں سوں ایس میں آپ مل ناچیں　　　تمنا کا سخن نا ہیں ہوسے تن تن سخن سارا

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب نورس میں بھی، توصیفی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ لیکن وہ زیادہ تر ہیں، در شعر بھی۔ اس نے حضرت خواجہ گیسو دراز کی منقبت میں بھی بہت سے اشعار لکھے تھے۔

نہ سکتا

ابراہیم کے بعد بیجاپور کے حکمران علی عادل شاہ ثانی نے دراصل قدیم اردو قصیدے کو معین روپ اور رنگ بخشا۔ اس اعتبار سے اردو قصیدہ نگاری کی تاریخ میں علی کو ایک اونچا مقام حاصل رہے گا۔ اس کا سابقہ اپنے دربار کے بڑے جید شعرا جیسے نصرتی، مرزا ہاشمی وغیرہ سے تھا۔ عجیب بات ہے کہ شاہی اور نصرتی دونوں کے اکبار کا قصیدے کو اردو میں ایک معین مقام دینے اور اس صنف کو ممیز حیثیت عطا کرنے اور اس کو ترقی دینے میں ـــــ بڑا ہاتھ ہے۔ یہ مشابہت اس سے اور آگے بڑھتی ہے۔ گو دونوں کی سماجی حیثیتوں کا اختلاف ان کی تخلیقات میں بھی نمایاں ہوا ہے۔ علی اور نصرتی دونوں نے قصیدے کو صوری اور معنوی اعتبارات سے باضابطہ اور مکمل بنایا۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے جو چار قصیدے لکھے تھے، جن میں سے ایک حمد میں، ایک نعت اور ایک منقبت حضرت امیر المومنین اور ایک دوازدہ اماموں کی منقبت میں ہے ایک اور قصیدہ اس نے علی دادمحل کے حوض اور باغ کی تعریف میں لکھا تھا۔ اس کا آخری قصیدہ چار در چار ہے۔ علی کے قصیدے اپنے نوع کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ ان قصیدوں میں پہلی بار صنف قصیدہ کے لوازم، فن کارانہ انداز میں نمایاں ہوئے ہیں۔ ان میں تشبیب ہے، گریز ہے اور توصیف ہے۔ لیکن دعا کا عنصر ان کا کوئی اہم جز نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ علی اپنی زندگی سے تو فارغ اور مطمئن تھا۔ مشیت نے علی کو جو کچھ دیا تھا، وہ اس پر شکر گزار تھا۔ حالانکہ اس کے زمانے تک مغلیہ سلطنت کا دباؤ دکن پر بہت بڑھ گیا تھا۔ قلی نے محمد قلی کی طرح اپنے قصیدے میں اپنے ذاتی مفاد یا سلطنت کے تحفظ، توسیع، ترقی اور استحکام کے لئے دعا نہیں کی ہے۔ اس کے لئے یہی تشفی تھی۔ اس نے اپنے خالق کے جود و کرم کے بارے میں، اپنے جذبات تشکر اور امتنان کا اظہار کردیا ہے۔ اس کے حمدیہ قصیدے کی تشبیب ایک انوکھے انداز میں عقل کی تعریف سے شروع ہوتی ہے۔ عقل کے محیط کل ہونے اور اس کی صفت آگہی کی علی نے توصیف کی ہے۔ نقل اور اس کے زیور سے مرصع اور طینتوں سے کسنے کی کسوٹی۔ وجود میں عقل اس طرح رکھی گئی ہے جس طرح ایک صندوق میں موتی۔ اسی طرح اس نے عقل کے لوازم کی ایک پوری تفصیل گنائی ہے۔ علی کے کلیات کے واحد نسخے میں جو ہماری دسترس میں ہے یہ قصیدہ نامکمل ہے۔ تاہم جو اشعار اس کے باقی رہ گئے ہیں ان سے علی کی قادر الکلامی کا اندازہ ہوتا ہے قصیدے کا پایہ کافی بلند ہے۔ عقل کی یہ توصیف ہے کہ وہ خبردار اور ہمہ کار ہے اور خالق کائنات کی دین ہے۔

عقل خبردار ہے عقل ہمہ کار ہے　　　عقل کا جا مکس ہو تک پہ اپچے پرکن

عقل کی توصیف سے حمد کی طرف گریز کا یہ نیا انداز ہے کہ عقل اپنے تمام اوصاف آگہی کے باوجود ساری صداقتوں پر حاوی نہیں ہے۔ اس لئے وہ اپنی انفرادی عقل کی بساط پر، عقل کل اور عقل مطلق کی توصیف کرتا ہے۔ وہ بڑا کیمیا گر جس نے انسان کا خمیر آب و آتش اور خاک و باد سے اٹھایا ہے، خالق ارض و سما اور خالق زمان و مکان ہے، اسی نے انسان کو محبت کی سوغات دے کر دلوں کے رشتوں کو جوڑا اور استوار کیا ہے۔ انسان کی یہ محبت فرد سے آگے بڑھ کر نوعی صورت اختیار کرلیتی ہے اور پھر بسیط ہو کر الوہیت کا مقام پاتی ہے۔ کہتا ہے :-

سائیں سچا ہے تو ہیں سچا تجے پچھانی　　　جتے جہاں کے شہاں روز کریں تجے نمن

علی کا نعتیہ قصیدہ حضرت رسالت مآب کے واقعہ معراج سے متعلق ہے۔ معراج کی مناسبت سے قصیدہ کا آغاز آسمانوں اور اجرام فلکی کی طرف اشارہ سے ہوتا ہے۔ بہاریہ تشبیب اس طرح شروع ہوتی ہے :

ہوا پردہ پنچے کا کہ ستاریاں کا نکلیا قسمت پر　　　مشابہ مشتری ہو کر ہلد سورج لگیا ہے

براقی سب بلایا ہے، شرف اپنا دکھایا ہے   زری کسوت سرا پاکر، سو صبح توشہ ہو آیا ہے

ادک جل تھل بھرے حوضاں ہیں ہے جانو بھوین پر   چندر کا مکھ دکھانے تیں سورج درشنیاں منگایا ہے

چنبیلی ہو چھبیلی ہے، اپنی نازک نولی ہے   گلاں کی نت پہیلی کر کھلا مجلس میں لیایا ہے

بنفشہ باس کے دعوے، سرو کی لے کے نت بیٹھی   نزاکت دیکھنے اس کی نین نرگس کھلایا ہے

چنبکی جوش معتر ہو سارے ایس میں اب لگنے لاگے   بیوراں ناچتے ٹھاٹے بدل سر رنگ بجایا ہے

سرو ٹھاٹے چھبکے مد کے کھڑے ڈولتے چمن بیانے   عنب بیاں کا لال کر مرچیاں ڈپ بنجلیا ہے

ملک الشعرا نصرتی نے بھی نعتیہ قصیدہ معراج ہی سے متعلق لکھا تھا۔ اس میں بھی ملکیات کے لوازم برتے گئے ہیں۔ یہ قصائد چوخیت سے موسوم کیے جاتے تھے۔ نصرتی کے اس قصیدے کی زمین علی کے حمد کے قصیدے ہی کی زمین ہے اور انداز بھی اسی کا ہے۔ لیکن نصرتی کا بلند تخیل اور شکوہ بیان اس کی ملک الشعرائی کا جواز ہے۔ اس کے کچھ شعر ہیں:

نور سوں تس کیا عجب روز کوں روشن کرے   نس کے چندر کوں جگا، کیس کی دکھلا کرن

بلکہ جو ہر جیا خدا نور نبی سے دو جگ   تب سوں جمالی جہاں، بہیم جلالی یو من

صبح کا خوش چمک شمع سے روشن کرے   دیگ سے تاریاں کے نت انجھ گنگن کا مگن

علی کے قصیدے میں منظر نگاری بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔ جزئیات نگاری کے اعتبار سے بھی یہ قصیدہ اپنے عہد کے عمدہ قصیدوں میں سے ہے۔ اس کے کچھ اور شعر حسب ذیل ہیں:

گلابی پھول یہ دعوی لگیا کرنے سمن سیں تی   کہیا مالی نزکر دعوی بڑا دو نا نون پڑیا ہے

وہ بولیا باغ مالی سوں بڑا ہے ناؤں سو کس کا   کہیا دو اسم احمد کا جنے دین آپ بنایا ہے

محمد شاہ مرسل کا منگیا جب نعت کہتے ہیں   ستھانی پاک کے من ہیرا یہ مضمون چن کے لیایا ہے

محمد سا نہیں پیدا کیا کرتار اتر جگ میں   اسی کے عشق میں سو سنسار ترجگ کا بھرایا ہے

حضرت علیؓ کی منقبت میں لکھا ہوا قصیدہ ہندی کی بھکتی شاعری (Devotional Poetry) کا اچھا نمونہ ہے۔ اس کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ میرا کی شاعری اور بعض بھکتی شعرا کی نظموں کی طرح سے اظہار جذبات عورت کی جانب سے ہے اور جذبات عقیدت و محبت کا اظہار والہانہ ہوا ہے۔ میرا کے لئے جیسے کرشن گوپال ہیں، علی کے لئے حضرت علیؓ ہیں۔ وہ حضرت علیؓ ہی کا سے مشغول تھا۔

جب لب تے لب لا کر مدہ پیو سا خفا پی ہیں   جو بن ہلاس ہو مجھ جاتا ہوا ہو سیا کا

جو پیو مجھ بلا کر پیسا لا پریم پلا دے   تن میں ست اورجھاؤں چت پیو دل لیا کا

پیو مست مد جگا دے، جو کنٹھ مجھ لگا دے   امرت ادھر پلا دے، ہوسے کلب کیا کا

بھیدیا ہے مد بدن میں پیو سات رہے انندا   عاشق ہوں میں پیا کی یہ والہ جیو ل دیا کا

علی کے قصیدے "علی ولاد کل" کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہ قصیدہ فارسی اور اردو کے بڑے بڑے اساتذہ کے

تاریخ طبع کے مماثل لامیہ قصیدوں کی بیچ میں ایک معترضہ الٹا قصیدہ ہے۔ اب معلوم ہوتا ہے کہ شاہی کے اس باغ سے بڑی دلچسپی تھی۔ جس کا اندازہ ہر دو قصیدے سے ہوتا ہے۔ اصل میں یہ دو مختلف ہیں۔ ایک تو باغ اور دوسرا اس کا قصیدہ۔ بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ یہ دو مطلعے کے دو قصیدے ہیں۔ ایک باغ جو موضوع قصیدہ ہے' مطلع اول ہے اور قصیدہ جو باغ کے موضوع پر لکھا گیا ہے مطلع ثانی ہے۔ اسی باغ کے ایک فوارہ پر شاہی اور نصرتی نے مصرعے تراشے تھے' جس کا ذکر ابراہیم زبیری نے اپنی تاریخ "بساتین السلاطین" میں کیا ہے۔

شاہی کا مصرعہ ہوا تھا

اڑتا سرو فوارہ پانی پر کیا چنچل ہے
نصرتی نے مصرعہ لگائی ہے تجھ شاہ پر اڑانے موتی کا صدچل ہے

نصرتی اپنے عہد کا سب سے بڑا اور ہر عہد کا ایک بڑا قصیدہ نگار ہے۔ اس کے قصیدے صوری اور معنوی دونوں جہات سے مکمل قصیدے ہیں۔ اس نے بارہ قصیدے لکھے تھے۔ ان میں سے اکثر قصیدے" علی نامہ" میں آتے ہیں۔ یہ قصیدے جنگ کی تفصیلات پر مشتمل ہیں۔ اس طرح کے رزمیہ قصیدے نصرتی کے بعد پھر نہیں لکھے گئے۔ وہ علی کے ساتھ اکثر جنگوں میں شریک رہا تھا۔ اس لئے اس کے رزمیہ قصیدے میدان جنگ کا آنکھوں دیکھا حال ہیں۔ اس کے علاوہ حمد، نعت، منقبت اور علی عادل شاہ ثانی کی مدح میں بھی اس کے قصیدے موجود ہیں۔ سودا کا ہجو اسپ والا قصیدہ مشہور ہے۔ نصرتی اس سے بہت پہلے ایک قصیدہ اپنے گھوڑے کی ہجو میں بھی لکھ چکا تھا۔ نصرتی کی تشبیبیں اعتقادی اور حمد کے مضامین سے پُر ہیں۔ اپنے بعض قصیدوں میں اس نے بہاریہ تشبیب بھی لکھی ہے۔

دکن کے شعراء نے عام طور پر اور ان میں بھی شاہی، نصرتی اور عواصی نے خاص طور پر قصیدہ کو جس طرح برتا اس سے ایک نئے آرٹ کا شعور ملتا ہے۔ وہ آرٹ جو کسی اگلی روایت کا پابند نہیں اور جو خود رَو اور خود معیار ہے۔ یہ آرٹ سادہ پُرکار ہے۔ بعض وقت ان شعراء پر دو آدمیوں کے آپس کی بول چال کا شبہ ہوتا ہے۔

ایک قصیدے میں وہ جاڑے کی شدت کا حال لکھتا ہے اور نہایت آب و تاب کے ساتھ موسم زمستان کو وہ جس طرح سے اپنے ممدوح کی توجہ اپنی طرف منعطف کرانے کے لئے استعمال کرتا ہے' وہ نصرتی جیسے قادر الکلام شاعر ہی سے ممکن تھا۔

ایک اور کمال طریق نصرتی نے یہ اختیار کیا تھا کہ قصیدے میں بعض خاص واردات کی تفصیل بیان کرنے کے لئے درمیان میں وہ ایک نیا قصیدہ لکھتا ہے۔ اس دوسرے قصیدے کی زمین، اصل قصیدے سے بالکل مختلف ہے۔ اصل قصیدہ علی عادل شاہ کی مدح میں اس وقت لکھا گیا تھا جب وہ قلعہ پنالا فتح کرکے بیجاپور لوٹا تھا۔

اس قصیدے کا مطلع ہے :-

اے شہ تو ہم تمام علی شاہاں پہ تیری سروری ۔۔۔ و دل فلک کا وام تجھ کرتا ز حاتم قنبری

ضمنی قصیدہ کا مطلع یہ ہے :-

دی ہے زمستان زرگری ز در گا ایجاد هنر کا آج ۔۔۔ سرد اد باد خزاں ٹھنڈ کا رچیا ہے بہار آج

درمیان کا یہ ضمنی قصیدہ ختم کرکے پھر وہ اصل قصیدے کی طرف رجوع ہوتا ہے۔

اے زہی جوگی سکھڑ تج بھول دنیا استری   پی پی سوار نے تجہ۔ نکے ہردم دکھنے دلبری

عل کی مجالس عاشورہ پر بھی نصرتی نے قصیدہ لکھا ہے اور اس میں مرثیہ کی مجالس، دو علموں کی شہر میں گشت اور اس سلسلہ کی ساری تفصیلات بیان کی ہیں :

فرمائے سٹ تا شہر گشت اپنے ستیان کا کٹنے   دھو میوا اندھارا ز رسوں ظلمات کے رُخسار کا

نصرتی نے طویل طویل اور تقریباً دو دو سو اشعار کے قصاید بھی لکھے ہیں۔ خوبی یہ ہے کہ اس کا زور قلم اور تشبیہ اور استعارات کے استعمال کا انداز سارے قصیدے میں برقرار رہتا ہے۔ دکھنی قصیدوں کا یہ تنوع اور اظہار کے فیرزکی انداز کی یہ روایت شمالی ہند میں مقبول ہوتی تو شاید اردو شاعری کی تاریخ اب سے مختلف ہوتی۔ یہ قصیدے اپنے ماحول کی عکاسی ہیں اور جذبات کے اظہار میں بھی خلوص اور صداقت کے شائبے ان میں ملتے ہیں۔ ان حکمرانوں کے قصائد   اُن کے دلی جذبات اور عقاید کے آئینہ دار ہیں۔ ان کا انداز بے تکلف اور صداقت پسندانہ ہے اور اسے ایسا ہی ہونا چاہئے تھا۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ یہ قصیدے ایک سلطان کے لکھے ہوئے ہیں۔ جسے کسی صلہ، تمنا یا ستائش کی پرواہ نہیں ہو سکتی تھی۔

دکن کے تاجداروں میں سلطان محمد قلی قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ بھی شاعر تھے اور روایت یہ بتاتی ہے کہ ان دونوں نے غزل اور مثنوی کے علاوہ قصیدے بھی لکھے تھے۔ لیکن افسوس ہے کہ ظل اللہ کا کلام دستیاب نہیں ہوتا۔ اس لئے اس کے قصیدوں کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ اسی طرح عبداللہ کا جو دیوان دستیاب ہوا اور جسے پروفیسر سید محمد نے مرتب کر کے مجلس اشاعت دکنی مخطوطات کی جانب سے شائع کیا ہے۔ اس میں باضابطہ صورت میں کوئی قصیدہ موجود نہیں ہے۔ لیکن عبداللہ نے محمد قلی کی طرح، حمد، نعت اور حضرت علیؓ کی منقبت کسی قدر طویل غزلوں میں لکھی ہے۔ ان غزلوں کو جن میں اس نے مسلسل مدح لکھی ہے، قصیدوں کا بدل کہہ سکتے ہیں لیکن اس طرح کا کلام بھی اس کے پاس زیادہ نہیں ہے۔

اس عہد میں ممکن ہے کچھ اور شعراء نے بھی قصیدے لکھے ہوں، لیکن ان کے نمونے دستیاب نہیں ہوتے۔ غواصی قدیم اردو کا عظیم اور شاید اولین بڑا قصیدہ نگار ہے، جس نے قصیدہ کو قدیم اردو قصاید کی روایت کے مطابق برتا اور اپنی طرف سے بھی کچھ ایسے جہات کا اضافہ کیا جن کی وجہ سے قدیم قصیدوں میں اس کے قصاید ممیز ہو جاتے ہیں۔ غواصی عبداللہ قطب شاہ کے دربار سے متوسل تھا اور اس نے عبداللہ کی مدح میں کچھ قصاید بھی لکھے تھے۔ لیکن قصیدوں کے علاوہ اس نے غزل اور خاص طور پر مثنوی میں بھی عبداللہ کی مدح کی ہے مثنویاں اس نے خصوصی طور پر عبداللہ کی مدح سرائی کے مقصد سے لکھی تھیں۔

غواصی حمد و ثنا کی تشبیب کے ساتھ قصیدوں کا آغاز کرتا ہے۔ یہ دراصل قدیم مثنوی کی خصوصیت تھی کہ جن کا آغاز عموماً حمد سے ہوتا تھا۔ غواصی مثنوی نگار بھی تھا اس لئے یہ عادت قصیدہ میں بھی سرایت کر گئی۔

غواصی کے زمانے تک قصیدوں کا ایک ... متعین ہو چکا تھا، اس لئے غواصی کو ... کد و کاوش کی ضرورت نہیں تھی۔ اس نے نہایت اطمینان اور خود اعتمادی کے ساتھ قصیدے کی جانب توجہ کی۔ وہ چونکہ اپنے عہد کا قادر الکلام شاعر تھا۔ رفتہ رفتہ قصاید میں بھی اس کی انفرادیت نمایاں ہوتی گئی۔ غواصی کے قصاید جو اس کے کلیات کے مخطوطات میں شامل ہیں۔ مخطوطے کے ناقص اور کرم خوردہ ہونے کی وجہ سے مکمل نہیں ہیں۔ تاہم جتنے جتنے ہم کو دستیاب ہوتے ہیں، ان سے غواصی کی قصیدہ نگاری کی بہتر صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے

اس کے قصیدوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے عجیب و غریب ردیفیں اور نہایت غیر معتاد قافیے اختیار کیے ہیں۔ اس کے قصیدوں کی بعض زمینیں بھی عام نہیں ہیں۔ یہی ندرت اس کے انتخاب مضامین میں بھی ملتی ہے۔

نصرتی کے بعد قدیم شعراء میں غالباً غواصی ہی ایسا سخن گو ہے جس کی کلیات کا ذخیرہ وسیع اور متنوع ہے۔ لیکن نصرتی اور غواصی کے درمیان امتیاز یہ ہے کہ نصرتی کی طبیعت دقت پسندی کی طرف مائل تھی۔ یہی اس کی انفرادیت کا سبب بھی تھا۔ لیکن غواصی کا انداز سادہ اور بے تکلف ہے۔ نصرتی کو رزمیہ نگاری نے زیادہ تر شوکت لفظی اور شکوہ الفاظ کی طرف مائل کر دیا تھا اور غواصی کی طبیعت پر غزل کی غنائیت اور ہندی شاعری کی نرم روی غالب تھی۔ چنانچہ اس کی غیر معتاد بحروں میں ہندی کی کچھ مخصوص بحریں بھی شامل ہیں۔ غواصی ہندوستان کی تاریخ اور ادبی اصطلاحات سے بھی پوری طرح مانوس تھا۔ چنانچہ اس کے قصیدوں میں جگہ جگہ ایسے اشارے ملتے ہیں۔ مثلاً

ایا قطب جہاں ہے ستل راجہ بھوج ہے کر توں   جہاں لگ جگ ہیں ہور بھاگ تیرا آستان پکڑے

اسی طرح جیحوں و سیحوں کی جگہ اس نے گنگا و جمنا کا ذکر کیا ہے۔

حال یکساں نہیں کہ جیوں جمنا   کہ جنوں ہو کر اُتر جاؤں

غواصی کے قصیدے موجودہ ہیئت میں کچھ نسخے سے ہو گئے، کچھ ادھورے سے رہ گئے ہیں۔ تاہم بعض واضح بھی ہیں۔ ایک قصیدہ جو عبداللہ کی سالگرہ کے موقع پر لکھا ہوا ہے، ایک مختصر سی تشبیب سے شروع ہوتا ہے۔ تشبیب کے کچھ شعر حسب ذیل ہیں:

آراستہ گھر ہے ٹھار ٹھار خوشی   ذوق پر ذوق ہور ہزار خوشی
سکھ پہ سکھ اس سجن کوں دیتے ہیں   آتی ہے جیوں پری سوار خوشی
نازنیناں کے جیسی زلفاں میں   جھوک لیتی ہے تار تار خوشی

گریز کا یہ انداز بھی شاید یہ ہے:

گرمی ہے تو شہ کی بیم کی تو   دل میں لگے تیرن کر اسے پکار خوشی

پھر سالگرہ کا بیان ہے:

اس برس گانٹھ کی طرف تھے آج   سب کوں بخشیا ہے کردگار خوشی
اے جہانگیر شاہ عبداللہ   دی ہے شاہاں میں تج قرار خوشی
ذوق کر جم کر ذوق سے تیرے   تج غواصی کوں ہے ہزار خوشی
کر کرم کی نظر ہے آج بہت   تج کرم کی امید وار خوشی

ایک قصیدے کی ردیف میں وہ بہت ہی عجیب و غریب الفاظ لاتا ہے اور انہیں بڑے ماہرانہ انداز سے برتتا ہے:

اے یار ہر دم ترک کر، خلقت میں گر تو ناس ہے   گر شکر تجے فاضل ہے توں تج تجے بھلا تاس ہے
تو سر حق پانے منگے تو دور کر وسواس کوں   رہزن سو تیری بات کا وسواس یا خناس ہے
عارف ہو دل کے پاؤں سوں کر سیر ملک دین کا   ناکی دنیا سوں ہو نکو یہ انجس الانجاس ہے
قدرت الالناس کا رکھ معرفت کی آنکھ سوں   سبحان کیا ہے سو سمجھ گر تجھ میں کچھ احساس ہے

غواصی کو مطالب کی طرح آہنگ کا بھی اچھا شعور تھا۔ یہ بات اس کے قصیدوں میں بحر اور الفاظ دونوں کے انتخاب سے ظاہر ہے
ایک قصیدے کے چند شعر ہیں

حمد و ثنا کے کروں اس پر جواہر نثار   جن نے پیدا ہوئے نار و ہوا و نور و نار
خالق افلاک کہ جس کوں کہیں قدسیاں   رازق آفاق کہ جس کو کہیں مور و مار

لم یلد و لم یولد کی شاعرانہ تشریح کی ہے:

آپ ہو آیا ایک کرتی نہ سیا یار اسے   سب کوں لیایا اور وی کوئی نہ شریک و دمساز

ایک قصیدے میں اس نے ممدوح کے دشمنوں کی مذمت کی ہے۔ کہتا ہے:

حق کیا ہے دن کو یاد نئیں جاں یو ہے واں کچھ راد نئیں   کوئی خلق از تھے شاد نئیں جم راج کرتے راج توں
ہر کام میں کر حرکتاں بے شک جو لیستے دشتاں   ہیں یو بڑے بے دولتاں جم راج کرتے راج توں

اس قصیدے میں اپنے زمانے کی بے راہ روی کی طرف بھی اس نے اچٹتے ہوئے اشارے کیے ہیں۔ کہتا ہے:

زمانے آج کے ارباب جاناں دیکھتا ہوں تو   اہیں گفتار ہے تو ہے کہیں کردار نئیں تو نئیں

کبھی وہ مصلح اخلاق کا رول انجام دیتا ہے۔

اگر کچھ عشق ہے تجھ میں تو سر دیوانگی کوں دے   برہنہ سر دیا پھر توں سر و دستار نئیں تو نئیں
محبت میں سراسر محو ہونے کا ہنر ہو رتن   ہے تج درکار اے عاشق کے درکار نئیں تو نئیں

ایک اور قصیدے کی تشبیب میں غواصی نے بڑی عارفانہ باتیں کہی ہیں۔ لکھتا ہے:

عارف ہو بیج اخلاص کا دل کی زمیں میں بو رہے   جو جاڑ تج مقصود کا دو جگ میں لیاوے بار آج
گلزار تیرے عشق کا کھلاوے گی تاثیروں کدھیں   انکھیاں تھے اپنی جیو بدل برسا ابھری دھار آج
جیو ترے تن کا جو توں منگتا ہے نورانی اچھے   روشن ہو دیوے کی نمن دکھلا تو جھلکار آج
صیقل سوں تنگی پاک کر یک رنگ دل کی آرسی   زوال ہر ہر بات تھے کر دل سوں استغفار آج
اپنا پرایا کیس نہ کہہ ہر دل میں جیو ہو بیس توں   فرصت غنیمت جان لے کر سبکے حق اپکار آج

قاضی محمود بحری، جو دکن کے آخری دور کے صوفی شعرا میں سربرآوردہ حیثیت رکھتے ہیں، غزل کے استاد تھے ــــ ڈاکٹر حفیظ سید مرحوم مرتب "کلیات بحری" نے بحری کو قصیدہ نگار بھی بتایا ہے۔ لیکن کسی تسامح کی وجہ سے انہوں نے قصیدہ کے عنوان کے تحت جو اشعار درج کیے ہیں وہ دراصل مثنوی کے ہیں۔ ولی اور سراج قدیم اردو کے آخری عظیم المرتبت شاعر ہیں۔ جنہوں نے قصیدے بھی لکھے تھے۔ ولی کا پہلا قصیدہ جو "لامیہ" ہے کافی طویل قصیدہ ہے۔ اس کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ قصیدوں کی روایت کے خلاف ایک طویل غزل بھی اس میں شامل کی ہے جو اسی زمین میں لکھی گئی ہے۔ ولی کے عقائد کے اعتبار سے دنیا ایک مایا جال ہے اور عقلمند انسان کو اس جال میں پھنسنا نہ چاہیے۔ کہتے ہیں

گل دنیا کو زیب تاج نہ کر   یہ ہے سر پا تک محیل و دغل

اُس سوں ہرگز نہ باندھ دل اپنا   کہ ثبات ہو دیں بیچ خلل !

ولیؔ کے صوفیانہ مسلک میں عشق، محرمِ راز اور کاشفِ اسرار ہے۔ وہی ساری گتھیوں کی عقدہ کشائی کرنے والا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میں نے عالموں سے جو علم و آگہی کے ٹھیکے دار ہیں اپنے عقدۂ دل کے وا کرنے کی گزارش کی۔ لیکن یہ کام ان کے بس کا نہ تھا میں حضورِ عشق پہنچا:

جو کہا حالِ دل کوں میں جا کر   ہے جو بادۂ عشق سے آگل
رحم کھا کے مجھ بلایا پاس   عقدۂ راز کی ہے تایا کل
یوں کہا دیکھ درس شاہد راز   چھوڑ دے درس تعلی و شغل
بیچ اُس زلف کا نہ پاوے کوئی   گر مطول پڑھے و گر اطول

اس شاہد راز کے حسن و جمال اور رعنائی کی تفصیل مرشدِ عشق اپنے ارادت مند ولیؔ کو بتاتا ہے۔ آخر:

عشق مرشد سوں سُن کے یہ باتیں   دل سوں ہر حرف پڑ گیا بل بل

سالکِ طریقت، مرشدِ عشق کی ہدایتوں سے مستفید ہو کر شاہد راز کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اسی شاہد راز کی رعنائیوں کا ایک پُر اثر غزل ہے جو اس قصیدے میں شامل ہے۔ چند شعر حسبِ ذیل ہیں:

اچھے یہ تیرے نین میں وہ چنچل   دیکھنے جن کوں خلق آوے چل
اے عدیم المثال وہ نہ بکے   گر مکرر دکھے سنجے احول
اے مہ مہربان کرم ستی   شب تاریک بیچ گھر سوں نکل
ڈر نکو تیرے ساتھ آوے گی   آہ مجھ دل کی ہاتھ لے مشعل

حمد نگاری کا یہ دستور جیسا رہا ہے اس کی جدت کا شعور خود ولیؔ کو بھی تھا۔ چنانچہ کہتے ہیں:

اے ولیؔ یہ قصیدۂ رنگین   جگ میں رکھتا نہیں نظیر و بدل

ولیؔ کے باقی پانچ قصیدوں میں سے ایک نعت ہیں، ایک حضرت علیؓ کی منقبت میں اور ایک حضرت عبد القادر جیلانی رحمتہ اللہ علیہ کی توصیف میں ہے۔ ایک قصیدہ انہوں نے اپنے پیرِ طریقت حضرت شاہ وجیہ الدین گجراتی کی منقبت میں بھی کہا تھا۔ ولیؔ کا ایک اور معرکتہ الآرا قصیدہ "مدحِ بیت الحرام" ہے۔ جس میں قصیدے کے پُرشکوہ انداز کے ساتھ جذبات کی نرمی اور وضعِ عقیدت، قصیدہ میں زور اور اثر پیدا کر دیتی ہے۔ ولیؔ نے دنیا داری کے تمام مراحل سے گزر کر سلوک اور معرفت کی روحانی بلندیوں تک رسائی حاصل کر لی تھی۔ اس لئے ان میں زندگی اور زمانہ سے متعلق ایک گہری بصیرت پیدا ہو گئی تھی۔ مطالب اور موضوعات کا عرفان ولیؔ کے لئے اب ایک فطری امر تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اظہار کے سانچوں کی روحانیت کی پرکھ بھی ان کی بصیرت نے پیدا کر لی تھی۔ اس کا پرتو عام طور پر ولیؔ کے قصیدوں اور خاص طور پر اس قصیدہ میں واضح نظر آتا ہے۔

صوفی پر جب اسرارِ نہاں کھلتے ہیں تو اس کا وجد اس کے روح کے اہتزاز اور ارتعاش کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ شاعر پر جب راز منکشف ہوتا ہے تو اس کی روح پر رقص کے غماز اس کے اشعار بن جاتے ہیں۔ یہی وہ لمحات ہوتے ہیں کہ جب الفاظ میں رقص کی کیفیت

پیدا ہو جاتی ہے۔

خلقت حق میں تن عرفاں کی نظر کھول کے دیکھ
ذرّے ذرّے کے بھتریاں ہے جدا ایک عالم

اس کے مشتاق ہیں سب اہل زمیں، اہل سما
شوق کا جس کے لیا چرخ پہ خورشید علم

راز اسرار کوں کرتی جگ کے صفحے کے اُوپر
گر مینگے لکھنے تو میں ہدے قلم سوں قلم

یہ قصیدہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے حضوری بیت الحرام کے موقع پر لکھا تھا۔ گو یقینی طور پر یہ کہنا مشکل ہے۔ مدح حضرت شاہ وجیہ الدین بھی ان کے اچھے قصیدوں میں سے ہے کیونکہ یہی وہ سرچشمۂ فیض تھا جس سے ولی مستفیض تھے۔ یہ قصیدہ فارسی اساتذہ کے قصائد کا ہم پلہ بھی ہے اور اپنی ایک انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ قصیدہ حضرت شاہ وجیہ الدینؒ کے عرس کے موقع پر لکھا گیا تھا جس کا اظہار ایک شعر میں اسطرح کیا ہے۔

سراسر بہار میں آیا ہے عرس حضرت کا
ہوئی ہے پھر کے عیاں حشمت سلیمانی

روضہ کے اطراف چراغ روشن تھے اور ہر چراغ، شب چراغ ہو کر سو سو چراغوں کی ضیا پاشی کا مصدر بن گیا تھا۔

چراغ گرد ہیں روضے کے جو ہوئے روشن
ہر اک چراغ ہے جیوں آفتاب نورانی

حضرت شاہ وجیہ الدین زندگی میں طالبان سلوک و معرفت کو فیض پہنچاتے رہے اور انتقال کے بعد بھی ارادت مندوں کیلئے وہ مرکز فیض رُوحانی رہے۔

تری جناب سے ہے فیض طالباں کو مدام
ترے کرم سوں ہے اکثر کو قرب حقانی

تری ہے ذات سراپا حقیقت انساں
اگرچہ حق نے دیا سب کو شکل انسانی

ولی نے اسی قصیدے میں مسجد اور مدرسہ کی تعریف بھی کی ہے۔ یہ دونوں مقامات علم و آگہی کے سرچشمے ہوتے ہیں:۔

ہے آرسی کی غلط مدرسہ یہ روشن و صاف
نگاہ کرنے ہے تماشے سے اوس کے حیرانی

یہی وہ مدرسہ تھا کہ جہاں سے ولی کو فیضانِ نظر اور عرفان ضمیر کی دولتیں حاصل ہوئی تھیں۔

سراجؔ نے صرف ایک قصیدہ لکھا تھا جو سلوک اور عرفان کے مضامین پر مشتمل ہے۔ اس قصیدے میں کسی طرح کی رسمیت کی پابندی نہیں ہے بلکہ سلوک اور معرفت کے موضوع پر یہ ایک مسلسل نظم معلوم ہوتی ہے۔ اس قصیدے کے ساتھ کلیات میں ایک توضیحی نوٹ بھی ملتا ہے جو حسب ذیل ہے:۔

"قصیدۂ آتش رسیدہ، احوال دیدۂ غم دیدہ و دل ہجراں کشیدہ خطاب بہ قاصد آ و مناجات بجناب مرشد اللہ"

یہ قصیدہ دراصل سراجؔ کے پیر طریقت حضرت عبدالرحمٰن چشتی کی مدح میں ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب کا نیم تکنیکی، نیم بیانی انداز بھی انوکھا ہے۔ کہتے ہیں:۔

کہاں رفیق موافق کہاں ہے یار ندیم
کہ اس کے پاس کرے رسم بندگی تقدیم

مری طرف سے کہے اوس کوں جا کر عرض نیاز
پس از نیاز دعا و پس از دعا تسلیم

ولے کہ چشم حقیقت سے خوب دیکھا ہوں
کہ غیر آہ نہیں مجھ کوں آشنائے قدیم

(باقی صفحہ ۱۳۸ پر)

ڈاکٹر رشید موسوی
لکچرر اردو۔ آر۔ بی۔ وی۔ آر ویمنس کالج

دکن میں مراسمِ عزاداری اور مرثیہ نگاری

دکن میں مرثیہ کی ابتدا ایک خاص ہئیت سے ہوئی اور اس کے موضوع بھی محدود رہے ۔ عزاداری اور مرثیہ نگاری کی شروعات ہم کو دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے وسط سے دستیاب ہونے لگتی ہیں[1] اور اسی وقت سے لے کر موجودہ زمانے تک عزاداری اور مرثیہ نگاری کی روایات مسلسل چلی آرہی ہیں ۔

اردو مرثیے کے اولین نمونے ہم کو دکن ہی میں ملتے ہیں ۔ یہ عموماً قصیدے کی شکل میں لیکن بہت مختصر ہیں اور بعض وقت تو صرف پانچ یا سات اشعار پر مشتمل ہوتے ہیں ۔ اس لئے انہیں قصیدہ کہتے ہوئے قدرے تامل بھی ہوتا ہے ۔ محمد قلی ، وجہی اور اس عہد کے دوسرے شعرا کے یہاں ہم کو اسطرح کے اولین مرثیے دستیاب ہوتے ہیں ۔ ان مستقل اور مخصوص مرثیوں کے علاوہ اردو میں طویل مثنویاں بھی ایسی ملتی ہیں جو کربلا کے سانحہ پر لکھی گئی ہیں ۔ ان میں اس قسم کی پہلی ادبی کاوش اشرف بیابانی کی " نوسر ہار " ہے جس کا سنہ تصنیف ۹۰۹ھ ہے[2] ۔

مرثیہ گوئی کے اس ابتدائی دور میں ہمیں شاعروں کے یہاں مذہبی عقیدت و ارادت کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے اور اسی عقیدت کی بنا پر اکثر شاعر شاعری کے فنی پہلوؤں سے بے نیاز ہو جاتے تھے ۔ ان کی توجہ زیادہ تر سانحہ شہادت کو موثر انداز میں پیش کرنے تک محدود ہوتی تھی گیارھویں صدی ہجری کے نصف آخر تک یہ مساعی محدود اور شاذ ہیں ۔ لیکن اس زمانے سے شعرا کی توجہ مرثیہ نگاری کی طرف خاص طور پر ہونے لگی تھی اور ہئیت کے لحاظ سے مرثیہ کی شکل نکھرنے لگی ۔ مرثیہ قصیدے کی شکل کے علاوہ مثلث ، مربع اور مخمس میں بھی لکھے جانے لگے ۔

دکن میں مرثیہ نگاری کا بنیادی محرک بہمنی دور کے آخری زمانے میں حکمرانوں کا شیعیت کی طرف رجحان تھا ۔ بہمنیوں کے آخری دور میں ایران سے کئی علما دکن آئے جو اثنائے عشری مذہب کے پیرو تھے ۔ بہمنیوں کی درباری و سرکاری زبان فارسی تھی ۔ اس لئے ان علما کی بڑی

---

[1] اردو ادب ۱۹۵۶ء ص۲۳
[2] اسی سلسلہ میں برنالہ اور فیروزی کا ذکر کیا جا سکتا ہے ۔

قدر و منزلت کی جاتی تھی اور دربار میں بڑا رسوخ حاصل ہو جاتا تھا۔ ان علما کے علم و فضل کے ساتھ ساتھ ان کے معتقدات کا اثر بھی دربار اور اہلِ دربار پر پڑنے لگا۔ قدیم زمانے کی سماجی زندگی کی یہ خصوصیت تھی کہ حکمران عوام کے لئے نمونہ ہوتے تھے۔ اس لئے ان کے معتقدات کا اثر بھی لازمی طور پر عوام پر پڑتا تھا۔

۱۴۸۲ء کے قریب جب بہمنی سلطنت کے حصے بخرے ہو گئے تو بہمنیوں کے جانشین خود مختار سلطنتیں، نظام شاہی، عادل شاہی اور قطب شاہی حکومتوں کے علاوہ بیدر کی برید شاہی اور برار کی عماد شاہی سلطنتیں قائم ہوئیں۔ ان پانچوں سلطنتوں نے بہمنیوں کی تہذیبی اور ادبی روایات کے ساتھ ساتھ شیعہ عقائد کو بھی ترکہ میں پایا۔ قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں میں عزاداری اور مرثیہ نگاری کی جو روایات جاری تھیں ان کے بارے میں دکن کی مختلف تاریخوں سے معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن باقی تین سلطنتوں کے بارے میں کچھ معلومات حاصل نہیں ہوتیں۔

قطب شاہی خاندان کے حکمران ابتدا ہی سے شیعہ عقائد کے پیرو رہے۔ یہ خاندان گولکنڈہ کی سلطنت پر تقریباً دو سو سال تک حکومت کرتا رہا۔ اس عرصہ میں سلطنت میں شیعہ عقائد کو کافی فروغ حاصل ہوا، اور مراسم عزاداری میں کچھ روایات کی بھی نشو و نما ہوئی جن میں سے بعض حیدرآباد کی تہذیب و شائستگی کا جزو بن گئی ہیں۔

جنوبی ہند کی تاریخوں کے مطالعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ عزاداری کے اکثر مراسم جنھوں نے دکن کی سلطنتوں میں نشو و نما پائی تھی، وہ صرف دکن کے ساتھ مخصوص ہیں۔ شیعہ عقائد کی اشاعت جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے ایرانی علما کی بدولت ہوئی تھی لیکن ایران کے ابتدائی زمانے کی تاریخوں میں محرم کے مراسم عزاداری کے بارے میں کسی قسم کی تفصیلات نہیں ملتیں۔ البتہ صفوی بادشاہوں کے زمانے میں ماتم، بکا، نوحہ خوانی اور سینہ کوبی کا رواج ایران میں عام طور پر ہو چکا تھا۔ ایران میں شبیہوں، تعزیوں اور علمبرداری کا رواج خاندان زند یا عہد قاچاریہ کی ابتدا میں ہوا جو بہت بعد کی چیز ہے۔ صفوی عہد کے جو علما دکن آئے تھے ان کے ساتھ ایران کے یہ مراسم بھی یہاں پہنچے۔ لیکن رفتہ رفتہ دکن میں ان مراسم کے نئے خد و خال اُبھرتے گئے اور ان میں کئی نئی روایات نے نشو و نما پائی۔

دکن میں محرم اور عزاداری کی مخصوص روایات کی ابتدا کے بارے میں مؤلف "تاریخ جنوبی ہند" کا خیال ہے کہ یہ ہندوؤں اور خاص طور پر مرہٹوں کی اتباع کا نتیجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "جنوبی ہند میں محرم جس صورت میں منایا جاتا ہے اس کا آغاز اس زمانے میں ہوا جب کہ دکن کی اسلامی سلطنتوں پر مغلوں نے حملے کرنے شروع کئے تھے مغلوں سے بچاؤ کے لئے ان سلطنتوں نے مناسب سمجھا کہ مرہٹوں اور ہندوؤں کو اپنے ساتھ ملا لیا جائے۔ دکن کی ان اسلامی سلطنتوں میں مرہٹواڑی کے قرب و جوار میں ہونے کی وجہ سے مرہٹوں کا بہت زیادہ اثر ہو چکا تھا اور یہاں کے مسلمان بہت سے مرہٹی رسوم اختیار کر بیٹھے۔"[1]

---

[1] "تاریخ جنوبی ہند" از محمود خاں محمود ص ۲۴۳

ممکن ہے کہ مولف "تاریخ جنوبی ہند" کے پاس اس بیان کی کچھ سند رہی ہو۔ اس سلسلہ میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ دکن پر ایرانیت اور شیعیت کے اثر کا ایک اہم سبب یہ بھی تھا کہ سلاطین کا مخاصمانہ رویہ دکن کے حکمرانوں کو ایران کی طرف دیکھنے، اس سے اتحاد پیدا کرنے اور قربت حاصل کرنے کی طرف مائل کر رہا تھا۔ اس ربط کا ایک نتیجہ ایرانی علما کی آمد اور رفتہ رفتہ ایران کے عقاید سے وابستگی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ بہرحال اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ایران سے جو روایات پہنچیں ان میں رنگ آمیزی دکنیوں نے اپنی طرف سے کی۔

مرثیہ کی ابتدا عزاداری کے جزو کے طور پر ہوئی اور اس کی نشوونما محرم کی مجالس عزا سے ہوئی۔ اس کی کچھ تفصیل یہ ہے کہ قدیم عہد میں عام طور پر دکن میں چاند دیکھتے ہی محرم کے مراسم کا آغاز ہو جاتا تھا۔ علم استادہ کئے جاتے تھے، اور تعزیے بٹھائے جاتے تھے۔ دسویں محرم کو یہ علم اور تعزیے جلوس کے ساتھ ساتھ اٹھائے جاتے تھے۔ عزاداری کی محفلیں منعقد ہوتیں جن میں مرثیہ خوانی اور نوحہ خوانی کے علاوہ حدیث کا بھی بیان ہوتا تھا۔ تعزیے اور علموں کے علاوہ دکن اور جنوبی ہند کے محرم کی ایک اور اہم خصوصیت یہ بھی تھی کہ سوانگ بھرے جاتے اور گروہ منظم کیے جاتے۔ ہر گروہ پندرہ بیس آدمیوں یا لڑکوں پر مشتمل ہوتا تھا اور یہ گروہ کئی قسم کے ہوتے تھے جو اماموں کے نام پر بنائے جاتے تھے۔ جیسے بھانڈ، زنگی، رنگی حبشیوں کا روپ بھرتے تھے۔ گروہ کئی قسم کے ہوتے تھے۔ سوانگ ریچھ، منگورہ اور شیر کے بھرے جاتے تھے۔ نیز حضرت علی شیر خدا اسداللہ الغالب کے نام سے اور ریچھ، منگورہ وغیرہ منت کے طور پر بنتے۔ مولف "تاریخ جنوبی ہند" نے ان گروہوں کے آغاز کے بارے میں لکھا ہے

> "گروہوں کا رواج صرف دکن سے ہوا۔ مرہٹوں میں نامعلوم زمانے سے ان کی ہولی
> کے تہوار میں مختلف نام کے گروہ بنتے تھے اور ان کے شاعر انہیں اپنی قوم کی اگلی
> تاریخ یاد دلانے کے لئے انہیں نظمیں لکھ کر دیتے تھے۔ جن میں ان لوگوں کو جوش
> دلایا جاتا تھا کہ اپنے اسلاف کی مانند بہادر بنیں۔" [1]

شروع شروع میں یہ گروہ صرف غم حسین اور واقعات کربلا سے متعلق اشعار اور بیان پڑھ کر سناتے تھے۔ لیکن شاعروں کی ایک دوسرے سے مسابقت اور لوگوں سے داد واہ لینے اور سرپرستی حاصل کرنے کے شوق میں نظمیں اور ہزلیات کا بھی آغاز ہوا اور یہ شوق اس حد تک بڑھ گیا کہ محرم کی عزاداری کے مراسم پس پشت پڑ گئے اور ان تماشوں کی کثرت ہو گئی۔ مراسم عزاداری کی تفصیل ہمیں پہلے محمد قلی اور پھر بعد میں عبداللہ قطب شاہ کے زمانے کی تاریخوں میں ملتی ہے [2] جس کا سرسری ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے۔

شاہی نقار خانوں اور جاگیرداروں کے محلوں میں محرم کے آغاز سے نوبت نوازی بند کر دی جاتی تھی۔ شہر میں نشہ کی چیزوں کا استعمال اور خرید و فروخت موقوف کر دی جاتی۔ شاہی باورچی خانے میں گوشت کے پکوان بند ہو جاتے۔ عوام بھی حقہ، پان اور گوشت کا استعمال ترک دیتے تھے۔ عام طور پر لوگ سیاہ پوش ہو جاتے تھے۔ شاہی ملازمین، مقربین، جاگیرداروں، امرا کو بادشاہ کی طرف سے ماتمی خلعت عطا کی جاتی تھی۔ شاہی عاشور خانوں کو اہتمام سے سجایا جاتا تھا۔ حسینی علم، علم نعل صاحب اور بی بی کے علم کے علاوہ دونوں شاہی عاشور خانوں میں چودہ معصومین علیہ السلام کے نام سے سونے چاندی کے علم استادہ کیے جاتے تھے۔ دولت خانہ عالی کے عاشور خانے اور دوسرے شاہی

---

[1] تاریخ جنوبی ہند صفحہ ۲۸۰

[2] تفصیل کیلئے ملاحظہ ہو تاریخ دکن سلسلہ آصفیہ حصہ سوم ص ۵۶، حدیقۃ السلاطین قطب شاہی اردو ص ۱۴۰، تاریخ دکن سلسلہ آصفیہ حصہ دوم ص ۲۳۳ اور تاریخ رشید الدین خانی ص ۱۱۴

عاشور خانوں اور بادشاہی عاشور خانوں میں قیمتی قالینوں کا فرش کیا جاتا۔ بادشاہی عاشور خانوں اور دولت خانۂ عالی کے عاشور خانے میں محرابوں کی دس قطاریں بنی ہوئیں۔ جن میں ایام عزا میں چراغ روشن کئے جاتے تھے۔ ان عاشور خانوں میں مجالس عزا منعقد ہوتیں جن میں بادشاہ وقت محمد قلی اور عبداللہ قطب شاہ خود شریک ہوتے تھے اور مرثیہ خوانی کے بعد پہلی محرم کو ایک قطار میں چراغ روشن کرتے اور ہر رات ایک ایک قطار کا اضافہ کیا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ دسویں محرم کو ساری دس کی دس قطاریں روشن کر دی جاتیں اور اس طرح سے سارا عاشور خانہ بقعۂ نور بن۔[1]

ایام عزا میں صبح شام مجلسیں منعقد ہوتی تھیں۔ جن میں ذاکر واقعات شہادت بیان کرتے اور سوز خواں سوز، مرثیہ خواں مرثیہ سناتے تھے۔ سلطان محمد قلی اور عبداللہ قطب شاہ روزانہ عصر کے وقت سیاہ ماتمی لباس پہنے گھوڑے پر سوار ہو کر محل سے برآمد ہوتے۔ تمام وزرا وغیرہ ہم رکاب چلتے۔ عاشور خانہ پہنچ کر علموں پر پھول چڑھائے جاتے اور مغرب تک ٹھہر کر مرثیہ سنتے اور اس کے بعد بادشاہ خود اپنے ہاتھ سے طاقچوں میں چراغ روشن کرتے۔ شاہی ذاکر اور مرثیہ خواں واقعات شہادت بیان کرتے اور فاتحہ خوانی ہوتی اور بادشاہ محل کو واپس جاتے۔ ان مراسم کے ختم پر عاشور خانے میں پُرتکلف سفرۂ عام بچھا دیا جاتا، جس پر امیر و غریب سب سیر ہو کر کھاتے۔ حاضرین کو مصری اور گلاب کا شربت پلایا جاتا۔ کھانے کے بعد عزاداری شروع ہو جاتی جو آدھی رات گئے تک جاری رہتی۔

ساتویں محرم کی صبح کو نندی محل میں بادشاہ کے سامنے حیدرآباد کے تمام علم خاص راستے سے محل کے اندر لائے جاتے۔ بادشاہ علموں کے ساتھ پانچ سو قدم چلتا۔ پھر بادشاہ کی طرف سے مجاوروں کو اشرفیوں کی تھیلیاں دی جاتیں۔ دسویں محرم کی صبح کو امرا، وزرا، اراکین و اعیان سلطنت اور ملازم، سیاہ پوش، برہنہ سر، اور برہنہ پا دولت خانۂ عالی میں جمع ہوتے۔ بادشاہ وقت عبداللہ قطب شاہ بھی خود کھلے سر، برہنہ پا، سیاہ لباس میں عاشور خانہ کی مسجد میں حاضر ہوتے اور مجلس منعقد ہوتی۔ فاتحہ خوانی ہوتی اور مجلس کے اختتام پر کھانا کھلایا جاتا۔ دو سو یتیم لڑکوں کو لباس اور روپیوں کی تھیلیاں دی جاتیں۔

محرم میں لنگر کی رسم ایک تاریخی پس منظر رکھتی ہے۔ سلطان عبداللہ قطب شاہ تیرھویں ذی الحجہ کو "من مورت" نامی ہاتھی پر سوار ہو کر نکلا تھا کہ یکایک ہاتھی مست ہو گیا اور جنگل کی طرف بھاگ نکلا۔ عبداللہ قطب شاہ کی ماں حیات بخشی بیگم بہت پریشان ہو گئیں اور جنگل کے درختوں پر خورد و نوش کی چیزیں بندھوا دیں تاکہ شاہزادہ کا ہاتھی اُدھر سے گزرے تو شہزادہ کھا پی سکے۔ انہوں نے منت بھی مان لی کہ اگر شاہزادہ سلامتی کے ساتھ واپس آ جائے گا تو سونے کا لنگر ہاتھی کے لنگر کے ہم وزن بنا کر حسینی علم پر چڑھاؤں گی اور غربا میں تقسیم کر دوں گی۔ ایک مہینہ تین دن کے بعد سولھویں محرم کو ہاتھی کی مستی کم ہوئی اور شہزادہ صحیح و سالم گھر واپس آیا۔ حیات بخشی بیگم نے منت کے مطابق بارہ سیر کا لنگر شہزادے کی کمر سے باندھ کر جلوس کے ساتھ حسینی علم کرنے گئیں اور وہاں وہ لنگر غربا میں تقسیم کر دیا گیا۔ اس واقعہ کی یادگار میں محرم میں لنگر نکالا جاتا تھا۔[1]

قطب شاہی دور کے محرم کی خصوصیت یہ تھی کہ ہر مسلم ہر فرقہ کے لوگ اس میں حصہ لیتے۔ محرم کے یہ مراسم صرف شہر تک محدود نہیں تھے بلکہ قصبات و دیہات میں بھی اپنے طور پر ایسا ہی محرم منایا جاتا تھا۔

قطب شاہی حکمرانوں کی سرپرستی میں اردو ادب میں دوسری اصناف کے علاوہ مرثیہ کو بھی فروغ ہوا۔ اس خاندان کا پانچواں حکمران ـــ

---

[1] تاریخ رشید الدین خانی ص ۳۸

محمد قلی قطب شاہ، پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ دکن میں محمد قلی ہی کو بعض مصنفین نے اردو کا پہلا مرثیہ نگار بھی مانا ہے۔[1] لیکن گارساں دتاسی نوری کو اردو کا پہلا مرثیہ نگار لکھتا ہے اور دونوں کے مقابلہ میں نصیر الدین ہاشمی صاحب "نوسرہار" کے مصنف شیخ اشرف کو پہلا مرثیہ نگار تسلیم کرتے ہیں چنانچہ وہ لکھتے ہیں۔

"یہ مثنوی جو شہادت نامہ ہے ۹۰۹ھ یعنی وجہی سے سو سال پہلے کی تصنیف
ہے، اس لیے اشرف کو پہلا دکنی مرثیہ گو قرار دیا جاتا ہے"[2]۔

اس اقتباس میں جو بات توجہ طلب ہے وہ یہ ہے کہ ہاشمی صاحب لکھتے ہیں کہ "نوسرہار" ایک شہادت نامہ ہے اور پھر اسے مرثیہ بھی بتلاتے ہیں اور اسی بنا پر وہ اردو مرثیہ نگاری کی ابتدا کا شرف شیخ اشرف کو بخشنا چاہتے ہیں۔ ہاشمی صاحب کے اس بیان سے یہ امر بحث طلب ہو جاتا ہے کہ کیا شہادت نامہ اور مرثیہ دونوں کو ہم ایک ہی صنف مان سکتے ہیں؟ جہاں تک ہم جانتے ہیں مرثیہ اور شہادت نامہ دو الگ الگ اصناف ہیں۔ اس لئے کسی نے شہادت ناموں کو مرثیہ کی ذیل میں شامل کرنے کی کوشش نہیں کی، اور واقعہ یہ ہے کہ دونوں کا فن الگ الگ ہے۔ یہ اور بات ہے کہ دونوں میں موضوع کے کچھ پہلو متحد ہو جاتے ہیں۔ شہادت نامے ایک وسیع تجویز کے تحت مرتب ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ مثنوی اس کے لئے مخصوص ہو گئی ہے۔ اس کے مقابلے میں خاص طور پر ابتدائی دور کے مرثیے مختصر اور قصیدے کے روپ میں لکھے جاتے تھے۔ بعد میں مثلث، مربع اور مخمس، اور حال میں مسدس کی شکل میں لکھے جانے لگے۔ اس لئے ہاشمی صاحب کی رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔

دکن میں مرثیے کے اولین نمونے ہم کو وجہی اور محمد قلی قطب شاہ کے یہاں ملتے ہیں۔ وجہی اور محمد قلی دونوں معاصر تھے اور دونوں نے مرثیے بھی لکھے تھے۔ ان دونوں میں سے مرثیہ پہلے کس نے لکھا؟ اس کے طے کرنے کے لئے ہمارے یہاں کوئی تاریخی بنیاد ایسی نہیں کہ جس کی بنا پر ہم کسی ایک کو اولیت کا شرف بخش سکیں۔ ایک بات توجہ طلب ضرور ہے کہ وجہی، محمد قلی کے پہلے ابراہیم کے زمانے میں بھی موجود تھا اس لئے قیاس یہ ہوتا ہے کہ محمد قلی کے مقابلہ میں وجہی کو مرثیہ نگاری میں تقدم حاصل ہے۔

جن علماء نے نوری کو دکن کا پہلا مرثیہ نگار قرار دیا ہے اُن کا بیان اس لئے درست نہیں کہ نوری، ابراہیم عادل شاہ (۱۵۸۰ء تا ۱۶۲۷ء) کے دربار کا شاعر تھا۔ اس لئے لازمی طور پر اس کا زمانہ وجہی کے بعد کا ہے۔

وجہی کے مرثیے کے چند شعر ملاحظہ ہوں ؎

حسین کا غم کرو عزیزاں — انجھو نین سوں جھڑو عزیزاں
یو کیا بلا تھا، یو کیا جفا تھا — مگر غضب تھا سو حق دکھایا
محب دلاں کوں اجل کا ساقی — پیالا غم کا سو بھر پلایا
حسین پہ یاراں درود بھیجو — کہ دین کا یو دیوا جلایا
تمارے وجہی کوں یا امامان — نہیں تمن بن یو اس کو سایا

محمد قلی کے کلیات میں کچھ مرثیے، نوحے اور سلام بھی شامل ہیں۔ یہ مرثیے غزل کے روپ میں لکھے ہوئے ہیں۔ اور ان میں سوز و گداز کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ زبان قدیم ہے تاہم ادبی چاشنی سے بالکل خالی نہیں۔ محمد قلی کے مرثیے کے چند

---

[1] اردو مرثیہ۔ اظہر علی فاروقی ص۲۴۳ ؛ [2] ماہنامہ "نیا دور" ص۲

شعر اسکے انداز کو واضح کرنے کے لئے ذیل میں درج کئے جاتے ہیں ؎

ہو روتی ہیں بی بی فاطمہ اپنے حسیناں تئیں — اور ہو لالی کا رنگ سو گگن پر ال چھایا ہے
ظلم کیا ہر لب ہے آہ دنیا میں اور نسبت اوپر — نا ظلم و بلا سب فاطمہ خاطر ملایا ہے
کیا ہے میہمانی یوں اماماں کا محرم توں — جنگل میں کربلا کے سب بلایاں کوں بلایا ہے
مسلماں کوں نہیں ہے اس برابر کوئی بلا جگ میں — کہ ماں جایاں کے اوستیں پیالے بھر پلایا ہے
کئے ہیں موسماں کسوت حسن کے زہر تھے ہریا — سوا کے جاؤں تھے اساں اپنا رنگ بھرایا ہے
خدایا قطب شہ کوں بخش تو حرمت اماماں کی — کہ ان کی مدح کا حلقہ مرے گل میں سمایا ہے

وجہی اور محمد قلی کے علاوہ اس دور کے دوسرے سربرآوردہ شعرا غواصی اور محمد قلی قطب شاہ کے جانشین عبداللہ قطب شاہ نے بھی مرثیے لکھے ہیں۔ یہ مرثیے مواد اور ہیئت کے لحاظ سے محمد قلی اور وجہی کے مرثیوں سے مختلف نہیں ہیں۔

گولکنڈہ میں مرثیہ نگاری کا سب سے اہم زمانہ آخری حکمران ابوالحسن کا ہے۔ گولکنڈہ کی تاریخ میں یہ دور نہایت حوصلہ فرسا ہے۔ کیونکہ ابوالحسن کی تخت نشینی کے تھوڑے ہی عرصہ بعد سے دکن کی سلطنتوں پر دہلی کا شہنشاہی دباؤ بہت بڑھ گیا تھا اور عادل شاہیوں کے خاتمے کے بعد تو گولکنڈہ کے حکمران اپنی خیر منا رہے تھے۔ اس بے اطمینانی کی زندگی کا اثر شعرا پر بھی پڑنا لازمی تھا۔ چنانچہ گولکنڈہ کے شعرا جہاں پہلے بلند پایہ ادبی کارنامے پیش کر چکے تھے اب یا تو مذہبی تصنیفات کی طرف متوجہ ہونے لگے یا پھر مرثیہ نگاری کی طرف۔ حکمران اور رئیس اپنی اپنی فکر میں پڑے ہوئے تھے۔ ایسی حالت میں فن اور شعر و سخن کی دلکشیاں انہیں اپنی طرف کہاں متوجہ کر سکتی تھیں۔ لیکن شعرا کی صلاحیتیں موجود تھیں جنہیں مذہبی اور متصوفانہ تصانیف میں صرف کرنے لگے۔ کیونکہ اگر زندگی کا سہارا نہ بن سکیں اور دنیا میں عزت و آبرو کا ذریعہ نہ بن سکیں تو آخرت کا سہارا تو ضرور ہیں۔

اس عہد کے مرثیہ نگاروں میں سیوک، فائز، لطیف، نوری، افضل، کاظم اور شاہی وغیرہ شامل ہیں۔ سیوک، فائز، لطیف اور نوری نے اس میں شک نہیں کہ مرثیہ پر خاص توجہ کی۔ لیکن ان کے مرثیوں میں کوئی نئی بات نہیں پائی جاتی۔ جو ان کے پیش رو مرثیہ نگاروں سے مختلف ہو۔ ان کے مقابلے میں افضل، کاظم اور شاہی کے مرثیوں میں ہم کو کچھ اجزائے نئے ملتے ہیں۔ ان شعرا نے مربع اور مخمس کی شکل میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ یہ مربع اور مخمس تسمیط کے اصول کے پابند ہیں۔ یعنی ان میں ہر بند کے چوتھے یا پانچویں مصرعے مطلع کے ہم قافیہ ہوتے ہیں کبھی کبھی اس شکل میں تھوڑی سی تبدیلی کر لی جاتی ہے وہ اس طرح کہ مخمس کا آخری مصرعہ جو ٹیپ کہلاتا ہے ایک ہی ہوتا ہے، جسے ہر چار مصرعوں کے بعد دہرایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر افضل کے مرثیے کے دو بند درج کئے جاتے ہیں۔

حسین کا دلبر و دلدار قاسم — حسین کا مونس و غمخوار قاسم
کشیدہ رنج و غم بسیار قاسم — جہاں سوں دیدہ خونبار قاسم
گیا از دست کفار قاسم

زمیں اس غم سوں ہے در جوش افضل — فلک گردید نیلی پوش افضل
ملائک سب ہوئے بے ہوش افضل — کنوں زیں داستاں خاموش افضل
گیا از دست کفار قاسم

گلزار احمدی پہ چلی صرصر خزاں　　　　کانٹوں پہ سوگوار ہو بیٹھے ہیں بلبلاں
ہر سرو راستی پہ کریں نوحہ قمریاں　　　　ہے دل صنوبر ان کی خبر از علی ولی

(۵)

دنیا سنے ہے بس کہ محبان اوپر ستم　　　　طاقت نہیں ہے ان کا بیاں سب لکھے قلم
فضل و کرم سیں اپنے یوسن ماجرائے غم　　　　کاظم سے معطر ان کی خبر از علی ولی

مولف "دکن میں اردو" اور "یورپ میں دکنی مخطوطات" نے گولکنڈہ کے آخری حکمراں ابوالحسن تاناشاہ کے دربار کے شاعروں میں مرزا تخلص کے ایک شاعر کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس سلسلہ میں انہوں نے اپنی تالیف "یورپ میں دکنی مخطوطات" میں اسپرنگر کے بیان کو تذکرۂ قائم صفحہ ۱۵۱ کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

"مرزا ابوالقاسم سلطان ابوالحسن قطب شاہ کے درباری تھے۔ جب ان کے آقا قید کر لیے گئے تو وہ خیرات آباد گنج کے قریب حیدرآباد میں فقیرانہ زندگی بسر کرنے لگے۔"[۱]

قائم نے جس زمانے میں شمالی ہند میں رہ کر مرزا کے بارے میں لکھا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس سے پوری معلومات حاصل نہیں ہو سکتیں لیکن ہاشمی صاحب کا قائم کے بیان کو مان لینا تعجب کی بات ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گولکنڈہ میں مرزا نام کا کوئی شاعر بھی نہیں گزرا۔[۲] مرزا دراصل بیجاپور کا مربی اور مرثیہ نگار تھا جس کے بارے میں ابراہیم زبیری نے "بساتین" میں بہت سی تفصیلات درج کی ہیں۔[۳] ہاشمی صاحب نے مرثیے کے جو نمونے گولکنڈہ کے مرزا کے نام سے منسوب کئے ہیں وہ حقیقت میں بیجاپور کے مرزا کے مرثیے کے اقتباسات ہیں اور بیجاپور کے مراثی کا وہ مجموعہ سعادت علی رضوی صاحب نے بڑی تلاش و جستجو سے مرتب کیا ہے۔ اس میں یہ مرثیہ بھی شامل ہے۔[۴]

بیجاپور میں عادل شاہی خاندان کے نو بادشاہوں نے تقریباً دو سو سال تک حکومت کی اور تہذیب و شائستگی کی اگلی روایات میں اپنی طرف سے بہت اضافہ کیا۔ ان حکمرانوں کی سرپرستی میں اردو زبان و ادب کو بھی ترقی ہوئی۔ لیکن ابتدائی چار حکمرانوں کے زمانے تک مرثیوں کے بارے میں ہم کو کوئی معلومات حاصل نہیں ہوتیں۔ ابراہیم ثانی کے زمانے میں اردو ادب کو بیجاپور میں جو فروغ ہوا اس کا تذکرہ ادبی تاریخوں میں تفصیل سے ملتا ہے۔ ابراہیم ثانی کے دربار کے شاعر نوری نے بھی مرثیے کے چند نمونے چھوڑے ہیں۔ ذیل میں اس کے ایک مرثیہ کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں۔

کوئی نظم اس میں تو کرتا نہ تھا　　　　ولے سب تعصب دیا ہم بسٹ
نہ کچھ خوف کھایا نہ جھجکا ذرا　　　　دہم مرثیے سے بہل کر دیا
شروع میں کیا نظم کل واقعات　　　　دہم تک احوال پورا لکھا
میں جب اسکوں لوگوں کے آگے پڑھا　　　　عجب حال عاشور خانے میں تھا
جن و انس کرتے تھے سب واہ واہ　　　　دکھنی میں لکھیا ہے کیا مرثیہ
زباں اپنی میں کس نے ایسا لکھا　　　　کبھی اس سے پہلے سنا نہ پڑھا

---

[۱] یورپ میں دکنی مخطوطات صفحہ ۱۵۱ ؛ [۲] عادل شاہی مراثی مرتبہ سعادت علی رضوی؛ [۳] بساتین صفحہ ۴۳۲
[۴] عادل شاہی مراثی زیر طبع صفحہ

ماماں سے اس کا پڑے گا مسلسل کہ نوری ہے موجود تو اس طرز کا

عادل شاہی بادشاہوں کے یہاں بھی محرم کے مراسم عزاداری کم و بیش قطب شاہیوں کی طرح اہتمام سے ادا کئے جاتے تھے کیونکہ ان دونوں سلطنتوں میں راہ و رسم رہی۔ مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں جن میں مرثیے پڑھے جاتے تھے اور عوام اور بادشاہ دونوں ہی ان مراسم عزاداری کو خاص اہتمام سے مناتے تھے۔

بیجاپور میں علی عادل شاہ ثانی کے زمانے میں مرثیے کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس کے دربار میں بڑے بڑے شاعر جیسے نصرتی، قادر، ایاغی موجود تھے۔ مشہور مرثیہ گو شاعر مرزا جس کا ذکر اوپر گزر چکا ہے، اسی زمانے سے تعلق رکھتا ہے۔ مرزا نے مرثیہ کے سوا کسی اور صنف میں نہیں لکھا۔ مرثیہ گوئی، گویا مرزا کی زندگی تھی۔ چنانچہ مرثیہ لکھتے لکھتے ہی اس کا انتقال بھی ہوا۔ ابراہیم زبیری لکھتے ہیں کہ ایک وقت علی عادل شاہ ثانی نے اس سے اپنی مدح لکھنے کی خواہش کی تو مرزا نے جواب دیا۔

"زبانِ کہ در حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ، حکم من نماندہ۔ بادشاہ مکرر تکلیف نمود۔ ناچار یک دو مرثیہ بزبانِ سلطان گفتہ بجائے اسم خویش تخلص علی عادل شاہ کہ شاہی بود لقبی داخل نمودہ کہ در معنی واقع شدہ"۔ [1]

مرزا کو مرثیہ نگاری میں ایسی اہمیت حاصل ہو چکی تھی کہ ابراہیم زبیری کے بیان کے مطابق لوگ اس کی مرثیہ گوئی کو وہبی صلاحیتوں سے منسوب کرنے لگے تھے۔

عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ دکن کے ابتدائی مرثیوں میں صرف شہادت کا واقعہ نظم کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد رونا اور رُلانا ہوتا تھا لیکن مرزا کے مرثیوں کا تفصیلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ واضح ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بھی مرثیہ میں شہادت سے ہٹ کر اور دوسرے ضمنی جزئیات جیسے جنگ کا مفصل بیان، گھوڑے اور تلوار کی تعریف اور رجز بھی شامل ہوتے تھے۔ مرزا کے مرثیوں میں ہم کو ایک نہایت اہم مرثیہ دستیاب ہوتا ہے جو ۲۳۲ بند پر مشتمل ہے۔ یہ طویل مرثیہ قصیدے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے اور اس میں تقریباً وہ سارے جزئیات آگئے ہیں جو بعد کو نشو و نما پائے ہوئے مرثیوں کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے۔ [2] مرزا کے اس مرثیہ سے ایک اقتباس ذیل میں نقل کیا جاتا ہے۔ حضرت قاسم کی میدان جنگ میں ارزق اور اس کے چاروں بیٹوں سے جنگ کا حال ملاحظہ ہو:

تب اس چاروں کوں قاسم جب کیتی خواری سوں مار سب
جلیا اس دکھ سوں ارزق تب کرو زاری مسلماناں
تب اس چاروں کے داغاں سوں دل ارزق کا ہوا پُر خوں
اپے آیا مقابل کو کرو زاری مسلماناں
تب او بد بخت بے حرمت کیا قاسم پہ کئی ضربت
دلے اس کوں یزداں قدرت کرو زاری مسلماناں
کہ اس شاہ جہاں پہ رو ہووے فلک سارا اگر ہووے
تو داں دوہری گر ہووے کرو زاری مسلماناں

---

[1] بساتین صفحہ ۲۳۳ [2] عادل شاہی کا مراثی صفحہ ۳۷ تا صفحہ ۴۳
دکنی ادب نمبر

شجاعت کا اتھا جیوں حد سوا اس حد سوں مٹ مسند
سکے سب ہات اس کے رو کرو زاری مسلماناں
غضب میں آ او شیر زتب ازرق کے نزک آ کر
کئے یک ہات میں اس پر کرو زاری مسلماناں
سپر کوں پھوڑ بر میں سوں گیا تیغ اس جگر میں سوں
سٹے دو کر کریں سوں کر و زاری مسلماناں
جب اس ظالم کریوں مارے پچھے دیکھے او رنگ سارے
سو ڈر سوں جھوٹیں پچھتی تھارے کرو زاری مسلماناں[1]

عادل شاہی عہد کا دوسرا مشہور شاعر ہاشمی تھا۔ جس نے غزل، مثنوی اور ریختی کے علاوہ مرثیے بھی لکھے تھے۔ ہاشمی کے ایک مرثیے کے چند شعر حسب ذیل ہیں ؎

دلبند مصطفےٰ کا تابوت لے چلے ہیں   فرزند فاطمہ کا تابوت لے چلے ہیں
سلطانِ دو جہاں کا سردار اولیا کا   مظلوم کربلا کا تابوت لے چلے ہیں
حضرت حسین حسن کا شاہ زمین زمن کا   حضرت نبی سنگا تابوت لے چلے ہیں
حضرت کے تھے دلاسے حیدر کے تھے خاصے   ہوئے شہید پیارے تابوت لے چلے ہیں
اے ہاشمی شہاں کا سلطانِ دو جہاں کا   مقتول اس جواں کا تابوت لے چلے ہیں

علی عادل شاہ ثانی کے کلیات میں اور اصناف کے علاوہ مرثیے بھی ملتے ہیں۔ وہ عام طور پر شاہی تخلص کرتا تھا۔ کبھی کبھی عادل بھی تخلص کرتا تھا۔ علی کے ایک مرثیے کا اقتباس حسب ذیل ہے:

دس دن کروں زاری یو میں غم تے رو رو یا امام
رت گن ہوئے رنجاں مرے تجھ غم تے رو رو یا امام
لکھنے لگیا جب مرثیہ تب موں قلم کا وا کیا
تو کھا لیا اپنا ہیا تج غم تے رو رو یا امام
عاشور کا اس کر ندا ہر شئی کرے ماتم سدا
حیران ہوئے شاہ و گدا تج غم تے رو رو یا امام

---

[1] عادل شاہی مراثی۔ سعادت علی رضوی۔ زیر طبع ص ۵۹

عادل علی شاہ راجاں انگ ملک تم سا جناں
تج دیکھ جیوں پھاکاں تج غم تے رو رو یا امام[۱]

قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے خاتمے کے بعد دکن کا وہ دور آتا ہے جس میں مغلوں کی حکومت رہی۔ ۱۶۸۷ء میں گولکنڈہ کی سلطنت کا خاتمہ ہوا۔ اورنگ زیب نے دکنی سلطنت کو ختم کرنے کے بعد اورنگ آباد کو اپنا صدر مقام بنایا۔ اسطرح سیاسی ادبی اور تہذیبی چہل پہل گولکنڈہ اور حیدرآباد سے رفتہ رفتہ اورنگ آباد میں منتقل ہو گئی۔ مغلوں نے قطب شاہی محرم کے رسم و رواج کو بالکلیہ طور پر ختم نہیں کیا۔ البتہ ان میں بعض چیزیں باقی نہ رہ سکیں۔ مجلسوں اور علموں کے جلوس میں بادشاہ کی شرکت کا طریقہ ختم ہو گیا اور شاہی ذاکر اور مرثیہ خوان موقوف کر دیے گئے۔ حکومت کی طرف سے مجاوروں کو جو امداد دی جاتی تھی بند ہو گئی۔ مغلیہ حکومت کے صوبہ دار خود محرم کے مراسم اور مجلسوں وغیرہ میں شرکت نہیں کرتے تھے۔ عوام البتہ علم ایستادہ کرتے تھے اور مجلسیں منعقد ہوتی تھیں۔ محرم میں عام طور پر لوگ سیاہ لباس پہنتے تھے۔ گوشت کی فروخت پر بھی پابندی باقی نہ رہی۔ پان اور دوسرے لوازم خوش باشی کی بندش بھی جاتی رہی۔

۱۶۸۶ء سے ۱۷۲۴ء تک دکن کے علاقے پر مغلوں کا تسلط رہا۔ اس مدت میں اردو کے کئی ایک مشہور شاعر اورنگ آباد میں پیدا ہوئے ان میں کچھ مرثیہ نگار بھی تھے جو مخصوص طور پر مرثیے کہتے تھے۔ ان میں مشہور ذوقی، اشرف، ندیم اور تبسم احمد ہیں۔ اول الذکر تینوں نے قصیدہ ہی کی شکل میں مرثیے کہے ہیں۔ سید شاہ حسین ذوقی اس عہد کے شاعروں میں خاص مقام رکھتا ہے۔ مثنویوں اور غزلوں کے علاوہ انھوں نے مرثیے بھی کہے ہیں۔ ذیل میں ایک مرثیہ کا اقتباس درج کیا جاتا ہے ؎

شاہ ام تخت گردوں پہ وسا ماہ محن فوج غم تے ملک دل ویراں کیئے ہیں جو کہن
تب پرادوں درد غم سوں شہر بانو نے کہا مجھ سوں کس کوں سونپ کر جاتے ہو اے سرو چمن
تم بنا اے جان جاناں کیوں کروں میں زندگی تم بنا کس کوں کہوں میں یہ الپس کا دکھ کٹھن
تم بناں ہر دور مجھ سینے منے یک سال ہے تم بناں ہر رات غم سوں مجھ اوپر ہے یک قرن
گر چلے ذوقی تو سب بے حد گناہاں ہیں ولے شکر اللہ ہیں شفیع روز محشر پنج تن[۲]

سید اشرف کا شمار بھی اس دور کے اچھے شاعروں میں ہوتا تھا۔ مصنف "اردو شہ پارے" اس کے متعلق کہتے ہیں۔

"اس کی تصانیف سے اس کی حیات پر روشنی نہیں پڑتی، البتہ اس کے مرثیوں میں چند اشارے ملتے ہیں جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بہت ہی مقبول اور استاد فن شاعر تھا۔"

ذیل میں ایک مرثیے کے چند شعر درج کئے جاتے ہیں، جن سے سوز و گداز ظاہر ہوتا ہے۔

بالکیں اصغر تیں اب میں جھلاؤں کس کے تئیں سونا ہوا ہے پالنا اب میں سولاؤں کس کے تئیں

---

[۱] عادل شاہی مراثی ص۱۱۱ ؛ [۲] "دکن میں اردو" پانچواں ایڈیشن ص۳۳ ؛ اور یورپ میں دکنی مخطوطات" ص۲۷۶

ہاشم حسن سعید
ریسرچ اسکالر جامعہ عثمانیہ

دکنی رزمیہ شاعری

۹۰۰ تا ۱۱۰۰ھ

اُردو میں رزمیہ شاعری کا جب بھی ذکر نکلتا ہے تو ہم یا تو ایلیڈ (Iliad) اور اینیڈ (Aeneid) کی باتیں کرنے لگتے ہیں یا پھر پیراڈائز لاسٹ (Paradise Lost) اور پیراڈائز ریگینڈ (Paradise Regained) کو موضوعِ بحث بنا لیتے ہیں اور ہمیشہ کوشش یہ رہتی ہے کہ اردو رزمیہ شاعری کو کسی طرح ایپک (Epic) کے معیار پر جانچیں۔ حالانکہ یہ ایک بنیادی غلطی ہے۔ پہلے تو مغربی ادب میں خود ایپک کا موضوع و مفہوم متعین نہیں ہے اور مختلف صورتوں میں اس کی مختلف تعریف کی جاتی ہے مثلاً ہیگل یہ کہتا ہے کہ ایپک شاعری ایک قوم کی پوری زندگی، اور اس کے سورماؤں کی تاریخ کی مظہر ہوتی ہے[1] تو وہیں بعض لوگ آرٹ ایپک کے زمرہ میں ہر قسم کے ادب کو شامل کر لیتے ہیں۔ میتھو آرنالڈ کے رستم و سہراب سے لے کر، فیری کوئین اور جیروشلم لبریٹا (Gerusalemme Liberata) کو تک نیز شیکسپیر کے بعض نیم تاریخی ڈراموں کو بھی رزمیہ شاعری کہتے ہیں[2] اسی طرح ایپک کے لئے رزمیہ واقعات کو کوئی لازمی قرار دیتا ہے تو کسی کے نزدیک رزم ایپک شاعری کے لئے قطعاً ضروری نہیں ہے (مثلاً پیراڈائز ریگینڈ) دوسری وجہ یہ ہے کہ مغربی شاعری اور اردو شاعری دونوں کے مزاج مختلف ہیں۔ مشرق و مغرب میں جو تضاد ہے وہ ہر شعبۂ حیات کی طرح ادب میں بھی موجود ہے۔ اس لئے ایپک شاعری کو اردو رزمیہ شاعری کی کسوٹی قرار دینا کسی صورت میں درست نہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی بھی نہیں کہ ہم رزمیہ شاعری کا دائرہ مفہوم بالکل ہی محدود کر دیں اور شبلی کی اس تعریف پر ایمان لے آئیں کہ " رزمیہ شاعری کا کمال صرف ہنگامہ خیزی، ہل چل و شور و غل، ہتھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک، نیزوں کی چمک، معرکہ آرائی اور لڑائی کے داؤ پیچ پر موقوف ہے جس میں فتح و شکست کا بیان اس طرح کیا جائے

---

1) Encyclopedia Of Americana Vol, 19, PP. 708.
2) Chamber Encyclopedia Vol. 4. Page. 366.

دل دہل جائے، یا جبینوں پر اُداسی اور غم کا عالم چھا جائے" بلکہ رزمیہ شاعری کا مفہوم کچھ اور وسعت چاہتا ہے۔ جہاں تک ہم سمجھتے ہیں شبلی کی بتائی ہوئی خصوصیات کے ساتھ رزمیہ شاعری میں چار چیزیں اور ہونی چاہئیں۔ ایک ربط و تسلسل، دوسرے وحدتِ عمل، تیسرے وحدتِ عمل اور چوتھے زمان و مکاں۔ راجیندر ناتھ شیدا نے لکھا ہے کہ "ہر ایپک کے کسی نہ کسی یا کچھ کرداروں کا فاتح ہونا ضروری ہے"[1] یہ خصوصیت بھی ایک حد تک رزمیہ شاعری کا اہم عنصر قرار دی جا سکتی ہے۔ اگر اس میں تاریخی صداقت (Historical Truth) کا التزام بھی رکھا جائے تو اس سے موضوع میں عظمت و ہمہ گیری پیدا ہو سکتی ہے۔

بد قسمتی سے اُردو میں اس معیار پر اُترنے والی رزمیہ شاعری نہ ہونے کے برابر ہے۔ حفیظ کے شاہنامہ، انیس و دبیر کے بعض مرثیوں اور دکن کی دو چار مثنویوں کے سوا شاید ہی کوئی ایسی مبسوط نظم ملے جو رزمیہ شاعری کے متذکرہ مفہوم پر محیط ہو۔ ان کے علاوہ ہم جس منظوم سرمایہ پر رزمیہ شاعری کا اطلاق کرتے ہیں وہ صحیح معنوں میں رزمیہ شاعری نہیں ہے بلکہ محض میدانِ جنگ کے واقعات پر مشتمل ہے جو ضمنی طور پر کسی قصہ یا داستان کا جُز بن کر آتے ہیں۔ ظاہر ہے کسی نظم میں ان چند رزمیہ اشعار کے پیشِ نظر اس کو رزمیہ شاعری سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اس رُجحان کے پیدا ہونے کا دراصل سبب یہ ہے کہ ابتدا سے اُردو کے شاعروں نے ہر صنف میں فارسی کا تتبع کیا ہے مگر رزمیہ شاعری کی تقلید میں وہ پُوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے۔ باوجودیکہ شاہنامہ اور سکندر نامہ جیسے شاہکار ان کے سامنے تھے لیکن انہوں نے صرف رزمیہ واقعات بیان کر دینے پر اکتفا کیا۔ اور لُطف یہ کہ ناقدین نے بھی آنکھیں بند کر کے اس شاعری کو رزمیہ شاعری تسلیم کر لیا۔

شبلی نے "موازنۂ انیس و دبیر" میں اس قسم کی رزمیہ شاعری کی نشاندہی کرتے ہوئے بتایا کہ اُردو میں انیس و دبیر سے قبل "لے دے کر میر تقی میر کے چند اشعار ہیں جو نوفل اور لیلیٰ کے قبیلہ کی لڑائی کے موقع پر لکھے ہیں"[2] شبلی کی یہ معلومات ان کے زمانے کے لحاظ سے دُرست تھیں۔ لیکن آج جبکہ اُردو شاعری کے باوا آدم ولی نہیں رہے، یہ معلومات از کار رفتہ ہو چکی ہیں اور یہ ثابت ہو چکا ہے کہ دیگر اصناف کی طرح رزمیہ شاعری میں بھی دکن کو تقدم حاصل ہے۔

عادل شاہی و قطب شاہی دور سے لیکر اورنگ زیب کے عہد تک دکن میں لاتعداد مثنویاں لکھی گئیں، ان میں سے بیشتر ایسی ہیں جن میں کہیں نہ کہیں میدانِ جنگ کے واقعات کا ذکر ضمناً آگیا ہے۔ مثلاً غواصی کی مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال (۱۰۳۵ھ) یا ابن نشاطی کی مثنوی "پھول بن" (۱۰۶۶ھ) یا عشقی کا قصہ بے نظیر (۱۱۶۸ھ) وغیرہ۔ اس وقت تک چونکہ اُردو خام حالت میں تھی، اس لئے اُردو کے شاعروں کا جمالیاتی شعور بھی ناپختہ تھا۔ اسی لئے ان سے اعلیٰ پایہ کی رزمیہ شاعری کی توقع رکھنا دُرست نہیں۔ تاہم اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس عہد میں بعض ایسی مثنویاں بھی لکھی گئی ہیں جن میں رزمیہ شاعری کی عظمت موجود ہے۔ مثلاً خاور نامہ، علی نامہ اور تاریخِ اسکندری ——— وغیرہ۔ مگر ان سے قطع نظر دکنی شاعری کے جس معتدبہ حصہ کو ہم رزمیہ شاعری کہتے ہیں وہ دراصل صرف مذہبی نظمیں ہیں جن میں خیر کی فتح شر کی شکست کا حال درج ہے۔ یا پھر وہ داستانیں ہیں جن کی بُنیاد کسی تاریخی یا نیم تاریخی واقعہ پر ہے لیکن اس کے اظہار میں تاریخی

---

[1] اُردو کی ایپک شاعری راجیندر ناتھ شیدا۔ "آجکل" اکتوبر ۱۹۵۵ء

[2] موازنۂ انیس و دبیر ص ۱۹۵

صداقت موجود ان ہے۔ اس قسم کی شاعری میں چونکہ ربط و تسلسل بھی بعض جگہ موجود ہے اس لئے ہم انہیں "مجموعاً" محدود معنوں میں رزمیہ شاعری کہہ سکتے ہیں

سیف الملوک بدیع الجمال، پھول بن، اور قصۂ بے نظیر وغیرہ جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، قطعاً رزمیہ مثنویاں نہیں ہیں بلکہ ان میں کہیں کہیں رزم کا بیان آگیا ہے۔ سیف الملوک بدیع الجمال میں غواصی نے شاہ شہپال اور دیوں کی لڑائی کا حال بیان کیا ہے اور تشبیہوں کی مدد سے رزم کے واقعات کو دلکش اور موثر بنانے کی کوشش کی ہے مثلاً

دلیراں جو شہپال کے پاسے بل — سو فوجاں کر یکدھرتی اس کے غول دل
ستی دہرت پریاں موندیاں کاٹ کاٹ — سو کنکروں بکھاتا تھا پاستے کھاٹ
جو دریا لہو کا اُبلنے لگیا — نگن اس پو کشتی ہو چلنے لگیا

پھول بن، ایک فارسی قصہ "بساتین" کا ترجمہ ہے۔ اس کے رزمیہ اشعار جو کچھ بھی ہیں اور جیسے بھی ہیں، ان کے لئے ابن نشاطی ذمہ دار نہیں، بلکہ اصل مصنف کو اس کا حق پہنچتا ہے۔ پھول بن میں رزمیہ اشعار مثنوی سیف الملوک بدیع الجمال سے زیادہ ہیں، مگر ان میں وہ روانی اور جوش نہیں ہے جو سیف الملوک کے اشعار میں ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ جس بحر میں مثنوی لکھی گئی ہے وہ رزم کیلئے موزوں نہیں ہے۔ پھول بن کے کچھ رزمیہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

دلیری سوں دلیراں ہات میں ہات — بلاتے گرز جیوں اشتر شیر کے سات
لگے سٹنے سر اوپر دور سر کا ن — لنگوریاں پر سٹیں جیوں جو دسر کان
دھنک سوں ل دس آیا یوں ہر یک تیر — سٹک گیا دس میں آیا ابی تیر

صنعتی کے قصۂ بے نظیر میں حضرت تمیم انصاری کی سیاحت بیان کی گئی ہیں اور رزمیہ حصہ میں پریوں اور دیوؤں کی لڑائی کا حال درج ہے۔ بقول پروفیسر عبدالقادر سروری "قصہ نگار نے اپنے تخیل سے ہر جگہ ایک عالم تصور پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور اس عالم کی تکمیل کے لئے نہایت فراخ حوصلگی کے ساتھ فوق فطری عناصر سے مدد لی ہے۔"[1] لیکن اس کے باوجود صنعتی رزم نگاری میں کچھ کامیاب نہیں رہا۔ اگرچہ اس نے تشبیہ و استعارہ سے بھی کام لیا ہے ؎

ہوا پر سوں پریاں کی فوجاں چلیاں — تو بولے کہ دریا کیاں موجاں چلیاں
چلائی جو تیراں اپس تان کر — پہاڑاں کو پھوڑی توسے جان کر
پری آ پڑی کا دیو پر یوں شتاب — کہ دیواں پو پڑتا ہے یو آ شہاب

(قصۂ بے نظیر، پروفیسر عبدالقادر سروری)

مذہبی نوعیت کی منظوم رزمیہ داستانوں میں ایک تو وہ مثنویاں ہیں جن میں محمد حنیفہ کے واقعات بیان کئے گئے ہیں، اور دوسری وہ جن کا تعلق خاص شہادت حسینؓ یا سانحہ کربلا سے ہے۔ آخر الذکر قصوں میں شاید سب سے اہم "قصۂ حسینی" ہے جو سنہ ... میں

---

[1] "ایک کمیاب اردو مخطوطہ" از عبدالقادر سروری۔ رسالہ معارف مئی ۱۹۳۰ء۔ ص ۳۴۰

لکھا گیا۔ اس واقعہ سے، نو ملی حالی سے ہے جو قطب شاہی دور کا ایک صوفی منش شاعر تھا لیکن اس کو اپنی شاعری پر کبھی دعویٰ نہیں رہا۔ قصۂ حسینی میں جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، شہادت حضرت امام حسینؑ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ اگرچہ اس مثنوی میں غیر مانوس الفاظ بکثرت مستعمل ہوئے ہیں، نیز میدانِ جنگ کی ہنگامہ خیزی بھی اس میں مفقود ہے۔ پھر بھی اس کی اہمیت یہ ہے کہ "قطب شاہی عہد کی یہ پہلی رزمیہ مثنوی ہے[1] جس میں شہدائے کربلا کے حالات بالتفصیل منظوم کیے گئے ہیں۔ حضرت اکبر کی جنگ ملاحظہ ہو ؎

پڑیا جا غنیم پر سو او قہر ہو ۔۔۔ چلیا مارتا زہر پر زہر ہو

لگیا توڑنے بے ضرب بے شمار ۔۔۔ ہنڈیاں نٹ غنیم کیاں پڑے ٹھار ٹھار

کیا سب ہنڈیاں کو تیرات تل اوپر ۔۔۔ مار یا چار صد سوار جنگی لشکر (وزن؟)

واقعات کربلا پر بعد میں بہت سے قصے، جنگ نامے اور شہادت نامے لکھے گئے ہیں جن میں جستہ جستہ رزمیہ اشعار موجود ہیں۔ مگر رزمیہ شاعری کی رُوح ان میں نہیں پائی جاتی۔ محمد حنیفہ کے متعلق منظوم داستانوں میں سے بھی جن کا تعلق یزید اور کربلا کے حالات سے ہے ان میں رزمیہ حصے نسبتاً بہتر ہیں۔ دراصل محمد حنیفہ کے متعلق منظوم داستانیں تین قسم کی ملتی ہیں۔ ایک میں محمد حنیفہ حضرت امام حسین علیہ السلام کا انتقام لینے یزید سے لڑتے ہیں اور مسلسل کئی جنگوں کے بعد غائب ہو جاتے ہیں۔ دوسری قسم کی مثنویوں میں محمد حنیفہ اور زیتون پری کے درمیان لڑائیاں ہوتی ہیں اور تیسری قسم میں محمد حنیفہ حضرت امیر علیہ السلام کے ساتھ جنگوں میں شریک رہتے ہیں۔

اول الذکر قسم کے قصوں میں تین مثنویاں ملتی ہیں۔ (۱) سیوک کی مثنوی جنگ نامہ، جو جنگ نامہ حنیفہ کے ـــــ نام سے بھی موسوم ہے۔ (۲) غلام علی خان حسینی کی مثنوی ظفر نامہ اور (۳) محمود کی مثنوی فتح نامہ جو سنہ ۱۲۰۰ھ میں لکھی گئی ہے۔ ثانی الذکر نوعیت کی داستانوں میں بھی تین مثنویاں دستیاب ہوتی ہیں۔ "جنگ نامہ محمد حنیف وزیتون شہزادی" جس کے سن تصنیف اور مصنف کا کچھ پتہ نہیں چلا۔ حالانکہ یہ مثنوی بمبئی میں دو مرتبہ چھپ چکی ہے۔ دوسری مثنوی "جنگ نامہ محمد حنیف و شیریں پری" ہے جس کا مصنف کوئی محمد نامی شخص ہے ـــــ نصیر الدین ہاشمی صاحب کے خیال کے مطابق یہ سنہ ۱۱۵۰ھ اور سنہ ۱۲۰۰ھ کے قریب کی تصنیف ہے۔ اس کے نسخے کتب خانۂ سالار جنگ اور اسٹیٹ سنٹرل لائبریری میں موجود ہیں۔ اس سلسلہ کی تیسری مثنوی محمد قادری کی شکار نامہ ہے جس کا ایک نسخہ اسٹیٹ سنٹرل لائبریری میں ہے۔ آخر الذکر نوعیت کے قصوں میں دو مثنویاں اہم ہیں جو "ذیقوم نامہ" کے نام سے موسوم ہیں۔ ان میں سے ایک داور شاہ خاکی کی تصنیف ہے جو سنہ ۱۱۰۳ھ میں لکھی گئی۔ اس کا ایک نسخہ سالار جنگ کے کتب خانہ میں محفوظ ہے۔ دوسری مثنوی فضل بن محمد کی ہے جس کا سن تصنیف سنہ ۱۱۹۳ھ ہے۔ اس کا ایک مخطوطہ اسٹیٹ سنٹرل لائبریری میں موجود ہے۔

ان کے علاوہ امین کا ذیقوم نامہ اور قاسم علی کا ذیقوم نامہ بھی سنٹرل لائبریری میں ملتا ہے۔

محمد بن حنیفہ سے متعلق ان تمام منظوم داستانوں میں صرف جنگ نامۂ سیوک اور ظفر نامۂ لطیف اہم ہیں۔ باقی مثنویوں میں محض برائے نام "رزمیت" ہے۔ جنگ نامہ سنہ ۱۰۹۲ھ کی تصنیف ہے۔ اس کے متعدد نسخے کتب خانۂ سالار جنگ، کتب خانۂ ادارۂ ادبیات اردو ـــــ

---

[1] "قطب شاہی اور عادل شاہی عہد کی مثنویاں" از : نصیر الدین ہاشمی۔ رسالہ چاند مارچ سنہ ۱۹۳۱ء

اسٹیٹ سنٹرل لائبریری، عثمانیہ یونیورسٹی لائبریری اور انڈیا آفس لائبریری لندن میں موجود ہیں۔ بلوم ہارٹ نے کیٹلاگ اُردو مخطوطات انڈیا آفس میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ سیوک کا جنگ نامہ، محمد عاشق کی مثنوی "قصۂ محمد حنیف" کا دکنی ترجمہ ہے۔ مگر نصیر الدین ہاشمی صاحب کی رائے میں یہ دونوں الگ الگ تصنیفات ہیں۔[1]

جنگ نامہ میں محمد حنیفہ کا مقابلہ یزیدی لشکر سے ہوتا ہے جس میں پہلے تو یزید کو شکست ہوتی ہے۔ لیکن جب ایک غیبی آواز محمد حنیفہ کے کان میں آتی ہے کہ "آخر کیوں بندگانِ خدا کو ناحق قتل کیا جا رہا ہے" تو وہ خوفِ خدا سے ڈر کر ایک پہاڑ کی گپھا میں چلے جاتے ہیں، جس کے بعد یزید کی فوج کو فتح حاصل ہو جاتی ہے۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کا حقیقت سے کچھ تعلق نہیں۔ ظفر نامہ میں بھی کچھ اختلاف کے ساتھ یہی قصہ نظم کیا گیا ہے۔ سیوک کے بارے میں ڈاکٹر زور کا خیال ہے کہ وہ ایک غیر مسلم شاعر تھا۔ لیکن یہ بات جنوز پایۂ ثبوت کو نہیں پہونچ سکی۔

جنگ نامہ میں سیوک نے رزم کے واقعات بڑی جانکنی سے لکھے ہیں اور کوشش کی ہے کہ اس کو ایک رزمیہ نامہ بنائے۔ چنانچہ وہ مثنوی کی ابتدا ہی رزمیہ اشعار سے کرتا ہے۔

کمر باند نکلیا ہوں دعوے بدل   کچلنے یزیداں کوں شمشیر تل

پہلے زمانہ میں زیادہ تر فرداً فرداً لڑنے کا رواج تھا اور اسی پر کسی ملک کی فتح یا شکست کا انحصار ہوتا تھا۔ جنگ نامہ میں دو اشخاص کے درمیان لڑائی کا حال اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اگرچہ جنگ کا پُورا نقشہ تو سامنے نہیں آتا مگر اس کی ایک ہلکی سی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ مثلاً گھوڑے پر بیٹھ کر اگر دشمن حملہ کرے تو اس سے کس طرح بچا جا سکتا ہے۔ دشمن کو گرفت میں لانے اور پچھاڑنے کے لئے کن داؤ پیچ سے کام لیا جاتا ہے اور بکتر سمیت کس طرح دو ٹکڑے کرنا کن کو ممکن ہے وغیرہ۔

یکایک گھوڑے کو دیا دسب کیا   زنگی وار تنا اُوپر جب کیا
نزیک جا پھریا بادشاہ دانشمند   زنگی کی کمر کا پکڑ کر دو بند
لیا دی دو چاڑیں میں تے او پار   پھرا اسکوں کر کر زمیں پر پچھار
زنگی کوں ضرب سو پچھاڑی دیا   جیسے استخواں اس کے سرماں کیا

(بھی)

رکھیا مار کا فر کو اس ٹھار کھٹ   دو ٹکڑے کیا اس کو بکتر سمت

بعض مقامات پر نیزہ بازی اور پینترہ بازی کے بڑے اچھے نمونے پیش کئے ہیں۔ مثلاً حارث بن ابراہیم اشتر کے جنگ کے حالات میں:

ہو سرسالی در حال حارث اپر   کیا وار حارث پو نیزا اپکر
جو حارث نے نیزا اپکر کھینچ کر   کیا وار نیزا پکر اوس اپر

---

[1] "دکنی (قدیم اُردو) کے چند تحقیقی مضامین"۔ مولوی نصیر الدین ہاشمی صفحہ ۱۲۵ ۔ آزاد کتاب گھر۔ دہلی۔

کیا وار حارث نے دے بجور پر   سو وو بجور نے ہات ڈھالیا کر
ہزاں وار پر وار ہونے لگے   لمبیں ٹھیکر کھاری ہونے لگی

دو لشکروں کے مقابلہ کی روداد بھی جنگ نامہ میں ملتی ہے، جس میں کہیں کہیں واقعہ نگاری اور منظر نگاری کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ لیکن اس قسم کی جنگوں کے بیان کے لئے فنِ حرب سے شاعر کو جو واقفیت ہونی چاہیئے وہ سیوک کے یہاں نہیں ہے وہ زیادہ سے زیادہ سخت گھمسان کی لڑائی کا ذکر کرتا ہے، جس میں خون کے نالے بہہ جاتے ہیں اور بس۔ نہ تو ساز و سامان کا ذکر ہے اور نہ ہی لشکر کی ریل پیل اور شور و غوغا کا کچھ بیان۔ تاہم اس سخت گھمسان کی لڑائی کو بھی مختصر طور پر مگر اچھے پیرایہ میں پیش کیا ہے۔ جیسے ؎

سگر زرہ کا پھر کر طوفان تھا   کیتک وقت تک سخت گھمسان تھا
زمیں پر لہو کے سو نالے بہے   دھڑاں لوٹتے جوں ٹھٹیالے بہے
لہو مست ہاتیاں کی تسک تلوار   زمیں کا بھریا پیٹ دیئے رکار

سیوک کے برخلاف لطیف نے ظفر نامہ میں اکثر جگہ فنِ حرب کے نکات سے اپنی واقفیت کا اظہار کیا ہے۔ لطیف نے یہ مثنوی ۱۰۹۰ھ میں لکھی جو تقریباً (۵۵۰۰) اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کے دو نسخے دستیاب ہوتے ہیں۔ ایک نسخہ انڈیا آفس میں ہے اور دوسرا کتب خانہ جامعہ عثمانیہ میں۔ اس کا کچھ انتخاب "یورپ میں دکنی مخطوطات" "اردو شہ پارے" اور "دکن میں اُردو" میں دیا گیا ہے۔ ظفر نامہ کا نفسِ مضمون بھی وہی ہے جو جنگ نامہ کا ہے۔ البتہ قصہ کے جزئیات میں اختلاف ہے۔ لطیف نے ظفر نامہ میں فوج کی آمد، اس کا مخصوص لباس اور ٹوپیاں لشکر کی صف بندی، ساز جنگ اور ہاتھیوں کی ریل پیل وغیرہ کا حال تفصیل سے بیان کیا ہے۔ واقعات جنگ میں ربط و تسلسل نمایاں طور پر موجود ہے اور بالخصوص رزم کے حالات نہایت سلیقہ سے لکھے ہیں۔ کہیں کہیں سی حرکات سے بھی کام لینے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً

طبلِ حیدری سن کے تب بیدرنگ   لرزنے لگیا صفتے بادشاہ فرنگ
یا
طبلِ حیدری یوں تو بجنے لگیا   کہ چوں جگ پہ بادل گرجنے لگیا

لڑائی کے وقت ہیرو کو روایات کے مطابق شجاع اور بہادر ظاہر کیا ہے، جو دشمن کی فوج کی طرف نکل جائے تو کمر، گردن یا سر توڑے بغیر نہیں رہ سکتا۔

چلے یک طرف مارتے توڑتے   کمر گردناں ہور سراں پھوڑتے
کہ یک ضرب میں چار یک لخت قلم   کریں سرنگوں فیل پر کر عَلم

ساتھ ہی دشمن کو بھی فنِ جنگ کا ماہر بتایا ہے جو داؤ پیچ اور پینترہ بازی سے پوری طرح واقف ہے۔ لیکن اس کے باوجود اسے ہیرو کے مقابلہ میں شکست ہوتی ہے۔ اس طرح لطیف نے ہیرو کی عظمت منوانے اور اس کو طاقتور ترین شخص ثابت کرنے کے لئے اس کے مقابل ایک طاقتور دشمن کو کھڑا کیا ہے۔

نیکی سیس تے اٹ کو طوں خبر   پکڑ کر لیا دک دوال کمر
تر طالب علی بھی نہ بچ کر سوال   پکڑ جلد سیلنے کمر کا دوال

زنگی کا دو زور بہوت کر تھکیا | دے شیر کیتیں ہلا نیں سکیا
یو طالب علی حیدری زور کر | اچا کر پھرا ماری یو بھیں اوپر
کہ جوں بجلی بادل سیتے کڑکڑا | پڑی تیوں زمیں پر پٹک کر گرا (۹۰)

لطیف نے ظفرنامہ میں کوئی خاص تکنیک استعمال نہیں کی ہے۔ واقعات صرف سیدھے سادے انداز میں مگر بالتفصیل بیان کر دیئے ہیں۔ اسی لئے بہت سے اشعار ایسے ہیں جو زائد اور بھرتی کے معلوم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر زور کے نزدیک ظفرنامہ کا اسلوب بیان نہ تو پسندیدہ ہے اور نہ صاف ستھرا[1]۔ اس کے برخلاف نصیرالدین ہاشمی کہتے ہیں کہ ظفرنامہ کا بیان صاف اور سلیس ہے[2]۔ حالانکہ حقیقت صرف اتنی ہے کہ لطیف نے واقعات کی پیش کشی میں کوئی خاص زور قلم صرف نہیں کیا، بلکہ صرف بیانیہ انداز اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے اسلوب بیان صاف اور سادہ تو ضرور رہا لیکن وہ دلکش اور دل نشین نہیں بن سکا۔

مذہبی نوعیت کی جس مثنوی میں رزمیہ عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں وہ کمال خان رستمی کی خاورنامہ ہے۔ اس کی صرف یہی اہمیت نہیں ہے کہ یہ اردو کی پہلی رزمیہ مثنوی ہے بلکہ یہ اردو کی سب سے ضخیم مثنوی بھی ہے جو رزمیہ شاعری کے وسیع مفہوم پر کم و بیش حاوی ہے۔ اسی لئے اس کو جنگ نامہ اور ظفرنامہ پر ترجیح حاصل ہے۔ اگرچہ خاورنامہ کا کوئی نسخہ ہندوستان میں نہیں ملتا، تاہم انڈیا آفس کے نسخے سے جو کچھ انتخاب "یورپ میں دکھنی مخطوطات" اور "اردو شہ پارے" میں دیا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ خاورنامہ ایک بلند پایہ رزمیہ کارنامہ ہے۔

یہ طویل مثنوی ابن حسام کی فارسی نظم کا لفظی ترجمہ ہے، جس میں حضرت علیؓ اور آپ کے رفقاء ابو المحجن اور مالک کی جنگوں کا ذکر ہے۔ یہ ۱۰۵۰ھ میں خدیجہ سلطان کے ایما سے صرف ڈیڑھ سال کے قلیل عرصے میں لکھی گئی۔ اس کا جو مخطوطہ انڈیا آفس میں رکھا ہوا ہے وہ بڑی تقطیع کے (۱۰۸۶) صفحوں پر مشتمل ہے۔ جس میں چوبیس ہزار شعر اور ایک سو کے لگ بھگ تصاویر ہیں۔

خاورنامہ کی داستان بالکل فرضی ہے اور تقریباً داستان امیر حمزہ کے طرز پر لکھی گئی ہے۔ اس میں شروع سے لیکر آخر تک لڑائیوں کا حال ہے۔ بری جنگ، بحری جنگ، شب خون، تنہا کا محاربہ اور غرض کہ تمام واقعات کا تذکرہ تفصیل سے کیا گیا ہے۔ مقابلہ کرنے والوں میں آدم خوروں کا لشکر، دیوؤں اور پریوں کا لشکر اور جادوگروں کا لشکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف بادشاہوں سے بھی مقابلہ ہوتا ہے، جیسے ہلال شاہ، سلیمان شاہ، خاور شاہ، فیروز شاہ، بادشاہ نیل کوشان وغیرہ۔

خاورنامہ کی ممتاز خصوصیت اس کا ربط و تسلسل اور وحدت تخیل ہے۔ ڈاکٹر زور اور نصیرالدین ہاشمی کی تنقید کی روشنی میں اور خاورنامہ کے منتخبات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رستمی نے ایک ایسا اسلوب بیان اختیار کیا ہے جو صاف و سلیس اور سادہ ہونے کے ساتھ ساتھ موثر و دل نشین بھی ہے۔ واقعات ایک دوسرے سے پیوست ہیں اور سلسلۂ بیان کہیں منقطع نہیں ہوا ہے جس کی وجہ سے وحدت تخیل جو رزمیہ شاعری کی ایک اہم خصوصیت ہے نظم میں بڑی حد تک برقرار ہے۔ مثنوی کی زبان آسان اور

---

[1] اردو شہ پارے۔ ڈاکٹر زور

[2] "قطب شاہی اور عادل شاہی عہد کی مثنویاں"۔ نصیرالدین ہاشمی رسالہ "چاند" مارچ ۱۹۳۱ء صفحہ ۲۹۲

مانا ہے جس میں روانی اور شستگی پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر زور نے "اردو شہ پارے" میں خاورنامہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"اس مثنوی کی خوبی یہ ہے کہ زبان اور اسلوب بیان کے لحاظ سے یہ ان مثنویوں سے سادہ اور سلیس ہے جو اس کے ایک زمانہ بعد لکھی گئیں۔ ۔ ۔ اس کے اکثر حصے بجائے نظم کے نثر میں معلوم ہوتے ہیں۔" [1]

خاورنامہ میں اکثر جگہ عرب قوم کے طریقۂ جنگ کو پیش کیا گیا ہے، مثلاً عرب میں جب کوئی شخص لڑنے کے لئے میدانِ جنگ میں جاتا ہے تو دشمن کو للکارتا ہوا اور رجز پڑھتا ہوا آگے بڑھتا ہے اور مبارز طلب ہوتا ہے۔ خاورنامہ میں اس قسم کے رجزیہ اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں ؎

نہیں جانتا ہی میرا ناؤں توں لجالی کوں آیا ہی اس ٹھاؤں توں (۹)
میرا ناؤں ہی میر سیاف ہی جو یہ تیغ تیں چرخ پر لاف ہے

(یورپ میں دکنی مخطوطات)

تو ناؤں مجہ بول کیا ہے اتال دگر نیں تو تجہوں کروں گا قتال

لڑائی کے واقعات بیان کرنے میں رستمی نے جزئیات پر بھی نظر رکھی ہے اور کوشش کی ہے کہ جنگ کا منظر پوری طرح سامنے آجائے۔ مناظر کو دلکش بنانے کے لئے اس نے جا بجا تشبیہ و استعارہ سے کام لیا ہے۔ جنگ کے سین کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

کرد میں جوں بجلی چمکتی تھی تیغ جوں بجلی دستی ابر میں سب بے دریغ
سپر کاٹ کر تیغ اتری ہمار کنی ترک پرلا دستہ ایکبار
جلیا رعد کی سر تیں غسل خون ہوا ترک پرلا دسوں سرنگوں

(منقول از یورپ میں دکنی مخطوطات)

رات کا منظر دیکھئے۔ صرف ایک شعر میں پوری تصویر کھینچ دی ہے ؎

کھولی مشک کا اوپر ند سیاہ بندی اس میں قندیل زرین ماہ

بحری جنگ کے حالات بھی رستمی نے نہایت اچھوتے انداز اور بلیغ پیرایہ میں لکھے ہیں اور اس میں بڑی نادر تشبیہیں استعمال کی ہیں۔ جیسے ؎

لہو سات شمشیر رخشاں کروں پانی میان لعل بدخشاں کروں

بحیثیت مجموعی خاورنامہ ایک بلند پایہ مذہبی رزمیہ کارنامہ ہے جس میں رزمیہ شاعری کی بیشتر خصوصیات موجود ہیں۔ مگر اس کے باوجود ہم اس کو ایک شاہکار نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ رزمیہ شاعری کے موضوع میں جو عظمت ہونا چاہیئے وہ خاورنامہ میں مفقود ہے۔ علاوہ ازیں فوق فطری عناصر کی وجہ سے حقیقت کا رنگ بہت ہی پھیکا پڑ گیا ہے اور واقعاتِ جنگ محض طلسم کشا ہو کر رہ گئے ہیں۔ مذہبی نوعیت کی رزمیہ نظموں میں "خاورنامہ" بلاشبہ سب سے اہم تصنیف ہے، لیکن اگر تاریخی رزمیہ مثنویوں کو بھی پیشِ نظر رکھا جائے تو اس کی اہمیت بقدر نصف رہ جاتی ہے اور ایسی صورت میں اسے دکنی رزمیہ نظموں میں شاید تیسرا یا چوتھا مقام حاصل ہوگا۔

---

[1] اردو شہ پارے ص ۲۶

تاریخی نوعیت کی رزمیہ مثنویوں میں "فتح نامۂ نظام شاہ"، "علی نامہ" اور "تاریخ اسکندری" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اول الذکر مثنوی حسن شوقی کی لکھی ہوئی ہے، جس کا تعلق بیجاپور اور گولکنڈہ دونوں سلطنتوں سے رہا ہے۔ اس مثنوی میں جنگ تلی کوٹ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں جو وجیا نگر کے رام راج اور دکن کے چار بادشاہوں میں ہوئی تھی۔ اس جنگ میں سلاطین دکن کامیاب ہوئے اور وجیا نگر کو آپس میں بانٹ لیا۔ حسن شوقی نے "فتح نامہ" میں اس کامیابی کا سہرا نظام شاہ کے سر باندھا ہے۔ حالانکہ بقیہ تین بادشاہوں کا بھی اس میں مساوی حصہ رہا۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانہ انجمن ترقی اردو میں محفوظ ہے جو ہماری نظر سے نہیں گزرا۔ ڈاکٹر زور اور نصیر الدین ہاشمی کا کہنا ہے کہ اس مثنوی سے اس عہد کے تاریخی اور معاشرتی حالات اور ادبی ترقیوں کا اندازہ ہوتا ہے لیکن رزمیہ شاعری کے لحاظ سے یہ کس پایہ کی نظم ہے، اس سلسلہ میں دونوں نے کچھ نہیں لکھا۔

علی نامہ اور تاریخ اسکندری نصرتی کی تصانیف ہیں جو بالترتیب ۱۰۷۵ھ اور ۱۰۸۳ھ میں لکھی گئیں۔ سچ پوچھیے تو حقیقی معنوں میں اردو میں رزمیہ شاعری کا آغاز ان ہی دو مثنویوں سے ہوتا ہے۔ اب تک جن منظومات کا ذکر کیا گیا ہے ان میں سے بیشتر کا تعلق محدود رزمیہ شاعری سے ہے جن میں محض لڑائی کے واقعات کچھ ترتیب اور کچھ بے ترتیبی کے ساتھ نظم بند کیے گئے ہیں۔ ان میں سے رستمی کے خاور نامہ اور وہ بھی ایک حد تک، کسی میں بھی رزمیہ شاعری کی وہ روح نہیں ملتی جس کو ہم "وحدت" سے تعبیر کرتے ہیں، جو کسی کارنامہ کو عظیم الشان بنا دیتی ہے، اور جس کے لیے ایک باغ نظر فنکار کے خون جگر اور تمام تر توانائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ روح صرف "علی نامہ" اور "تاریخ اسکندری" میں پائی جاتی ہے۔ بالخصوص علی نامہ اردو میں رزمیہ شاعری کا اولین نقش کہا جا سکتا ہے اور مکمل ترین بھی۔ جس میں وہ تمام رزمیہ عناصر اور خصوصیات موجود ہیں جن کا ذکر ہم نے ابتدائے مضمون میں کیا ہے۔ اس میں وحدت عمل بھی ہے، وحدت اثر بھی، وحدت زماں بھی ہے اور وحدت مکاں بھی — اور پھر ان سب باتوں کے ساتھ اس کے موضوع کی عظمت و اہمیت بھی مسلم ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ صحیح فنکار وہ ہے جو صداقت کو پیش کرے نہ کہ حقیقت کو بیان کرے۔ لیکن اگر کوئی حقائق کی روشنی میں صداقت کو پیش کرتا ہو تو اس کو کیا کہا جائے گا؟ اس سلسلہ میں ارسطو نے کچھ نہیں کہا۔ نصرتی نے علی نامہ میں صداقت اور حقیقت دونوں کو ملحوظ رکھا ہے، کیونکہ علی نامہ ایک ادبی شہ پارہ ہی نہیں بلکہ حکمران وقت کی سیرت اور ایک عہد کی تاریخ بھی ہے، جس میں صداقت کے ساتھ حقیقت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اس لیے اس کا ایک منظم و مکمل پلاٹ ہے، جس میں واقعات کا آغاز، وسط اور انجام ہے۔ ایک مکمل ارتقاء اور مکمل وحدت ہے۔

نصرتی کے اس عظیم شاہکار میں علی عادل شاہ ثانی کے عہد کے سیاسی واقعات بیان کیے گئے ہیں اور ان فتوحات کا تذکرہ کیا گیا ہے جو علی عادل شاہ کو مرہٹوں، مغلوں اور دیگر مخالف قوتوں کے مقابلہ میں حاصل ہوئیں۔ محمد عادل شاہ کے انتقال کے بعد جب علی عادل شاہ تخت نشین ہوا تو سرحدی صوبوں پر بغاوتیں ہونے لگی تھیں، امراء سازشیں کر رہے تھے۔ ایک طرف سے مغلوں کا سیلاب امڈا آ رہا تھا اور دوسری طرف سے سیواجی کی سرکردگی میں مرہٹے حملہ آور ہو رہے تھے۔ اور ادھر بدنور کا راجہ الگ علم بغاوت بلند کیے ہوئے تھا۔ علی عادل شاہ نے بڑی جرأت مندی اور استقلال کے ساتھ ان تمام جارحانہ حملوں کا مقابلہ کیا۔ بغاوتوں کی سرکوبی کی اور سلطنت بیجاپور کی سالمیت کو جو خطرہ پیدا ہو گیا تھا، اس کو رفع کیا۔ اس سلسلہ میں اس کو خود فوج کی کمان ہاتھ میں لے کر کئی مہمات سر کرنی پڑیں۔ جن میں تسخیر قلعہ پنالہ، تسخیر قلعہ ترگل اور فنا گڑھ کی فتح قابل ذکر ہیں۔ بعض موقعوں پر اس کے سپہ سالاروں نے بھی کئی دنوں کی خون ریز لڑائی کے بعد مغلوں اور مرہٹوں کو شکست فاش دی۔ نصرتی نے علی نامہ میں ان تمام فتوحات کا ذکر شاعرانہ حسن بیان کے ساتھ کیا ہے۔ علی نامہ کا ہیرو اگرچہ علی عادل شاہ

ہے۔ جس کی شان میں اس نے کئی طربیہ و رزمیہ قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن دوسرے سپہ سالاروں نے جو کارہائے نمایاں انجام دیئے ان کی بھی بہت تعریف کی ہے۔ نصرتی نے جو تاریخی واقعات اور رزم و بزم کے حالات بالکم و کاست، صحت و ترتیب اور بڑی احتیاط کے ساتھ بیان کیے ہیں۔ ان میں کہیں مبالغہ نہیں ہے اور اگر ہے تو صرف حُسنِ بیان کی حد تک۔ وہ خود کہتا ہے ؎

سنوار یا ہوں کئی بزم کی انجمن　　کھلایا ہوں خوش رزم کے پھول بن
پکڑ اصل تاریخ لکھتیاں کی چال　　لکھیا تہ در قصہ میں حسب حال
میری بات میں لاف نیں بے خلاف　　کہ نادان کا ہے ہنر میں لاف

اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ شعر کے صوری حُسن سے زیادہ معنوی حُسن کا قائل ہے۔ اس کے نزدیک فصاحت اگر شعر کے تن کا روپ ہے تو ندرتِ مضمون اس کی جان ہے ؎

فصاحت ہے گر شعر کے تن کا روپ　　دلے شعر کا جیو ہے مضمون انوپ

مثنوی میں جو قصائد دیئے ہیں ان میں سے بیشتر رزمیہ ہیں اور فتح کے جشن و تقاریب کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں قصیدہ نگاری کی جان، علوئے تخیل و مضمون آفرینی، دونوں موجود ہیں۔ نصرتی کا سب سے معرکۃ الآرا قصیدہ وہ ہے جو اس نے قلعہ پالہ کی فتح پر لکھا ہے۔ اس میں اس نے اپنی قادر الکلامی اور تمام شاعرانہ صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے۔ مثنوی میں جنگ کے واقعات نصرتی نے بڑے فن کارانہ انداز میں بیان کیے ہیں۔ میر انیس نے اپنے ایک مرثیہ میں کہا ہے کہ رزم ایسی ہونی چاہیئے کہ سب کے دل بھڑک اٹھیں اور آنکھوں میں تیغوں کی بجلیاں چمک جائیں۔ نصرتی نے فوجوں کی آمد، جنگ کے زور و شور اور ہنگامہ خیزی کا حال اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ تلواروں کی چمک اور جھنکار سے آنکھوں میں چکا چوند سی کوندنے لگتی ہے ؎

کھنا کھن تے کھڑگاں کے یوں شور اٹھیا　　جو تن میں پہاڑاں کے لرزا چھوٹیا

جے سنگھ اور عادل شاہی فوج کے درمیان جو جنگ ہوتی ہے اس میں گھوڑوں کی کیفیت، ان کے رنگوں اور بادپیمائی کا ذکر نہایت بلیغ پیرایہ میں کیا ہے۔ پھر مغلیہ فوج کی شان و شوکت اور اس کے توپ خانہ کی تعریف کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ توپ خانہ ایسا تھا کہ اس کے گولوں سے زمین کا سینہ شق ہوتے جا رہا تھا ؎

بڑا توپ خانہ ییک جس کی توپ　　گولے سوں دھرتی کا ہوئے سینہ کوپ

اور جب جنگ شروع ہوئی تو چاروں طرف موت کا بازار گرم ہوا۔ دشمنوں کے بھیجے کھانے کے لئے تلواروں کے منہ میں پانی بھر آنے لگا۔ تلواروں سے مسلسل آگ برسنے لگی، جس کی حرارت سے ڈھالیں ایسی ہو گئیں جیسے بھونے ہوئے پاپڑ۔

غنیماں کے بھیجیاں کوں کھانے شتاب　　خوش آنے لگیا موں میں کھڑگاں کے آب
وڈا دوڑ میں آگ کھڑگاں تے جھڑ　　سپر ہو گئی جیوں بھونے سو پاپڑ

لڑائی کے بعد میدانِ جنگ کی جو حالت تھی، اس کی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے ؎

کہیں نال پڑیاں ٹوٹ کے چلے انوپ　　کہیں دھامنیاں جا ولیتاں ہیں دھوپ

دشمن کے سپاہیوں کے بارے میں کہتا ہے کہ انہوں نے اپنے پیر ہمت سے جہاں گاڑ رکھے تھے وہیں گڑے رہ گئے۔ اب ان میں

پر اُٹھانے کی طاقت نہیں رہی ؎

کھڑے تھے جو بہت سوں جہاں پاؤں گاڑ — نہ طاقت رہی پاؤں لینے اکھاڑ

آزادؔ نے آبِ حیات میں سوداؔ کو زبان و بیان کا حاکم قرار دیا ہے ۔ پتہ نہیں اگر وہ نصرتیؔ کا کلام دیکھتے تو کیا کہتے ۔ نصرتیؔ نے علی نامہ میں ایسی ایسی نادر تشبیہیں استعمال کی ہیں اور ان میں ایسی جدتیں پیدا کی ہیں جن کا اُردو شاعری میں کوئی جواب نہیں ملتا ۔ رزم و بزم کے واقعات بیان کرنے کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا ہے جس کو ہم محاکاتی اسلوب کہہ سکتے ہیں اور جس کی نظیر کہیں نہیں ملتی ۔ مثنوی میں اور مثنوی کے قصائد میں جگہ جگہ مناظرِ قدرت کا بیان ہے جس میں اس نے اپنے مشاہدہ اور تخیل کی آمیزش کا کمال دکھایا ہے ۔ مثلاً ذیل کا شعر ملاحظہ کیجئے ۔ حوض کے صاف و شفاف پانی پر ہوا کے چلنے سے جو موجیں پیدا ہوتی ہیں اس کی حالت ظاہر کرنے کے لئے کتنی حسین تشبیہ استعمال کی ہے ؎

چلیں بادِ صبا تے خوش صفا پانی پہ موجاں یوں — کہ جیوں محبوب کے مکھ پر ڈھلک زلفِ مسلسل کا

اسی طرح ایک جگہ کہتا ہے کہ آسمان پر ستارے یوں ہل رہے ہیں جیسے تھال میں پارہ ہلتا ہے ؎

لگی پر ستارے ہرے حال میں — تھرد تا ہے سیماب جوں تھال میں

ایسی ہی لاجواب تشبیہوں کی مدد سے نصرتیؔ نے مثنوی میں بے شمار مرقعے پیش کئے ہیں جن سے صورت ، کیفیت اور حالت کا پورا پورا اظہار ہوتا ہے ۔ ایک موقع پر راجپوت برچھیاں لئے حملہ آور ہوتے ہیں لیکن بیجاپوریوں کی بہادری و شجاعت دیکھ کر مبہوت کھڑے رہ جاتے ہیں ۔ نصرتیؔ کے شاعرانہ ذوقِ جمال نے اس کی تصویر یوں کھینچی ہے ؎

کھڑے تھک ہو راجپوت برچھیاں سنگات — بتیاں موم کیاں جیوں فراشاں کے ہات

(یعنی فراشوں کے ہاتھ میں جس طرح موم بتیاں ہوتی ہیں اسی طرح راجپوت ہاتھوں میں برچھیاں لئے ہوئے مبہوت کھڑے تھے ۔)
نصرتیؔ ایک مورخ کا دماغ ، شاعر کا دل اور آرٹسٹ کی نظر رکھتا تھا ۔ اس لئے اس کی مورخانہ شاعری میں رزم نگاری اور بزم نگاری میں فنکارانہ واقعہ نگاری ملتی ہے ۔ علی نامہ میں اس نے تمام واقعات محاکاتی انداز میں بیان کئے ہیں اور بعض جگہ اجمالی علم کی بنا پر کسی واقعہ کے جزئیات کی تفصیل اپنے تخیل سے پیش کی ہے ، جس کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے فطرتِ انسانی یا انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا ۔ اور شاید اسی وجہ سے اس کی رزمیہ شاعری فن کے انتہائے کمال کو پہنچ گئی ۔ اس کی اس فنکارانہ واقعہ نگاری کی ایک مثال ملاحظہ ہو ۔ جب مغلیہ فوج کا سپہ سالار بے تسنگھ ہر طرف سے گھر گیا تو وہ پریشان ہو اُٹھا ، اس کے چہرے پر فکر مندی اور پریشانی کے جو آثار ہویدا تھے ، اس کو نصرتیؔ نے ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے ۔

جو اُس سیس زانوں میں مہمان ہوا — نظر کا ٹھکانہ گریبان ہوا

بقول ڈاکٹر عبدالحق یہاں " اس سے بڑھ کر تردد اور فکر مندی کی تصویر ہو نہیں سکتی ۔ بلاغت اور فصاحت دونوں ختم ہیں ۔"[1]
مثنوی علی نامہ ، نصرتیؔ کی بے پناہ صلاحیتوں ، اس کے قوتِ مشاہدہ ، بلندیٔ خیال ، جمالیاتی شعور ، قدرتِ زبان ، تاریخ دانی ،

---

[1] " نصرتی " از ، عبدالحق صفحہ ۲۰۳

نکتہ شناسی، باریک بینی اور حقیقت پسندی کی مظہر ہے۔ اُردو رزمیہ شاعری میں یہ بلاشبہ سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ دکن میں نہ اس سے قبل اور نہ اس کے بعد کوئی نظم اس پایہ کی لکھی گئی۔ اگرچہ نصرتی کی دوسری تصنیف "تاریخِ اسکندری" بھی کم و بیش ان ہی خصوصیات سے متصف ہے، لیکن علی نامہ کا کینوس جس قدر وسیع اور بسیط ہے وہ تاریخِ اسکندری کا نہیں ہے اس لئے دونوں کی عظمت میں بھی فرق ہے۔

تاریخِ اسکندری ایک مختصر مگر مکمل رزمیہ شاہکار ہے۔ جس میں رزمیہ شاعری کے جملہ عناصر موجود ہیں۔ علی نامہ کی طرح نصرتی نے اس میں بھی وحدت اور ارتقا کا لحاظ رکھا ہے اور اس طرح اپنی فنی دسترس کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی اس کی وہی اہمیت ہے جو علی نامہ کی ہے۔ اس میں علی عادل شاہ ثانی کی وفات کے بعد کے حالات درج ہیں۔ شہزادہ سکندر جب تخت پر بیٹھا تو انتظامِ سلطنت کا شیرازہ بکھر چکا تھا۔ شہزادہ کی کم عمری کے باعث عنانِ حکومت خواص خاں کے ہاتھ میں تھی جو شہزادہ کا سرپرست تھا۔ چاروں طرف شورشیں بپا ہونے لگے تھے اور ریاست میں سازشوں کا جال سا بچھ گیا تھا۔ ایسی صورت میں سیواجی کی طاقت ایک بار پھر اپنی قسمت آزمانے کھڑی ہوتی ہے۔ سیواجی قلعہ پنالہ کو فتح کرتا ہوا مملکتِ بیجاپور کی سرحد پر حملہ آور ہوتا ہے۔ یہ دیکھ کر خواص خاں نے ایک بڑا لشکر بہلول خاں کی سرکردگی میں روانہ کیا۔ بہلول خاں اور سیواجی میں دو دن تک سخت مقابلہ ہوا، جس میں بالآخر سیواجی کو شکست فاش ہوئی۔ تاریخِ اسکندری میں اسی لڑائی کے واقعات بیان کئے گئے ہیں۔ اس کا صرف ایک نسخہ دستیاب ہوا ہے، جو ڈاکٹر عبدالحق کے ذاتی کتب خانے میں محفوظ تھا ہے۔ (۵۴۳) شعر کی یہ رزمیہ مثنوی ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ تاہم اس کا ایک قابلِ لحاظ انتخاب ڈاکٹر عبدالحق نے اپنی تالیف "نصرتی" میں مع شرح کے دیا ہے اور اس کی فنی خوبیوں کو اُجاگر کرتے ہوئے اس پر ایک نہایت جسوط اور جامع تبصرہ سپردِ قلم کیا ہے۔

تاریخِ اسکندری میں وہ زورِ بیان اور شگفتگی نہیں ہے جو علی نامہ میں پائی جاتی ہے۔ یہ عادل شاہی سلطنت کے زوال کی تصنیف ہے جبکہ شاعروں کا اطمینانِ قلب اور خوشحالی رخصت ہو چکی تھی۔ پھر بھی نصرتی نے ایک بڑے فن کار کی طرح تاریخِ اسکندری میں اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ لڑائی کے واقعات اسی فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں، جو علی نامہ میں ملتی ہے۔ وہی محاکاتی اسلوبِ بیان، وہی نزاکتِ تخیل اور وہی قوتِ مشاہدہ تاریخِ اسکندری میں موجود ہے جو علی نامہ کا خاصہ ہے۔ اس رزم نامہ میں نصرتی نے بہلول خاں کی سپاہیانہ شان و شوکت، شجاعت و بہادری اور اس کی تیراندازی میں مہارت کا ذکر بڑے دلکش انداز میں کیا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ جب خواب ہاتھی پر عماری میں سوار ہو کر چلتا ہے تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا زمین پر قلعہ چلا جا رہا ہے۔ اسی طرح جب وہ چلّے میں تیر جوڑ کر کھینچتا ہے تو آسمان بے اختیاری میں اس کے ہاتھ کو بوسہ دیتا ہے ؎

جو نواب جو ہاتھی کا پگ چڑ چلیا   کہے توں کو بھویں کے اُوپر گڑ چلیا
خدنگ جوڑ چلّے میں کھینچیا کماں   دیا بوسہ تس ہات اوپر آسماں

سیواجی اور بہلول خاں کی معرکہ آرائی میں گھوڑوں اور ہاتھیوں کی ریل پیل، توپوں کی گھن گرج اور گولوں کی بوچھار سے میدانِ جنگ دھوئیں دھار ہو اُٹھا تھا۔ زمین اور آسمان آگ سے بھر گئے۔ انگاروں سے ہوا انگیٹھی بن گئی ؎

گھڑی یک میں سب آسماں ہور زمیں   دھنوئیں اور اگن میں بھری تب یقیں

غولیاں کا ہر دم چھوٹے یوں تھا   نگاریاں تے اوس ہوی انگیٹھی ھوا

جب لڑائی شروع ہوئی تو سپاہیاں تلواریں لیکر اس دلیری کے ساتھ گھس پڑے جیسے جلتی ہوئی آگ میں ستی جا پڑتی ہیں ؎

لبریاں پہ ویسے کر دلیری بتی   پڑے جیوں کہ جلتی اگن میں ستی

زرہ بھالوں سے جسم کو محفوظ نہ رکھ سکی ۔ جس طرح سانپ کا راستہ لکڑی کا جالا نہیں روک سکتا اسی طرح بھالے زرہ کو کاٹ کر جسم میں پیوست ہوئے جارہے تھے ؎

زرہ نا رکھی تن کوں بھالے تے جھاپ   کہ جگڑے نہ مکڑی کے جالے تے سانپ

ایک جگہ نقاروں کی گونج سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس کو یوں پیش کیا ہے ؎

نقاریاں تے میدان ہورنے لگیا   کھڑا تھا جو جل رقص کرنے لگیا

تاریخ اسکندری میں اس قسم کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں، جن سے نصرتی کے ایک بلند پایہ رزم نگار ہونے کا ثبوت ملتا ہے اور جن میں اس نے اپنی شخصیت اور آرٹ کا اظہار کیا ہے ۔ لیکن اس کا اصل کارنامہ "تاریخ اسکندری" نہیں بلکہ علی نامہ ہے ۔ ایک فن کار کی تمام تخلیقات میں صرف ایک تخلیق ایسی ہوتی ہے جو فن کار کو شہرت عام اور بقائے دوام عطا کرتی ہے اور باقی تخلیقات محض فن کار کے نام سے زندہ رہتی ہیں ۔ علی نامہ، نصرتی کی وہ تخلیق ہے جس سے اس کا نام اردو میں رزمیہ شاعری کے تاریخ ساز شاعر کی حیثیت سے ہمیشہ زندہ رہے گا ۔ دکن ہی میں نہیں بلکہ شمالی ہند میں بھی انیس و دبیر کے زمانے تک کوئی ایسا رزم نگار پیدا نہیں ہوا جو نصرتی کا مقابلہ کر سکتا اور جس کی تصنیف علی نامہ کی طرح اس کے نام کو پائندہ بناتی ۔ حتیٰ کہ میر انیس کے مرثیوں میں بھی جو رزمیہ شاعری کے بہترین نمونے خیال کئے جاتے ہیں، شاید ہی کوئی ایسا مرثیہ ہو جو وحدت کی بنیاد پر ایک مکمل رزم نامہ کہلایا جاسکے ۔ درحقیقت انیس و دبیر کے مرثیے رزمیے ہیں، رزم نامے نہیں ۔ جبکہ علی نامہ رزمیہ نہیں ایک مکمل رزم نامہ ہے ۔ اگر چہ نصرتی کے اس شہ پارے میں بھی ایک کمی ضرور ہے، وہ یہ کہ اس میں رزمیہ شاعری کی ہمہ گیری اور وحدت نہیں پائی جاتی ۔ لیکن اس سے اس کی عظمت یا اہمیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا ۔ یہ بہر حال اردو میں رزمیہ شاعری کا نقش اولین اور پہلی منظوم معاشرتی و سیاسی تاریخ ہے ۔

(بسلسلہ صفحہ ۱۱۳)

اے آہ جا کے مری التماس یار سے کر   کہ زخم ہجر سے میرا جگر ہوا ہے دو نیم

اور یہ التماس وہ اپنے چارہ گر روحانی کی خدمت میں بھیجتے ہیں ۔

طبیب درد جگر کوں مری خبر پہنچا   تپ فراق سے ہوں بستر الم پہ سقیم

پورا قصیدہ قلبی واردات کا ایک تسلسل ہے ۔ اپنے مرکز عقیدت سے رجوع کرنے اور اپنے جذبات والہانہ کا اظہار کرنے کے بعد جیسے ان کا عشق بسیط ہو کر وصال جمال کامل کی تمنا کرتا ہے ۔ اسی لمحہ وہ اپنے مرشد کے تصرفات روحانی سے استدعا کرتے ہیں ۔

جمال مجھ کوں دکھا اپنے یار جب نی سا   کہ قلب صاف سے کرتا ہوں میں دعائے صمیم
نہیں ہے طالب دیدار کوں خیال بہشت   کہ زاہدوں کو سزاوار ہے بہشت نعیم

ڈاکٹر عبدالحفیظ قتیل
ریڈر شعبۂ اردو جامعہ عثمانیہ

دکن میں ریختی کا ارتقاء

ریختی اردو شاعری کی ایک بدنام صنفِ سخن ہے۔ جو عورتوں کی زبان میں عورتوں کے جنسی جذبات اور جنسی تعلقات کے اظہار کے لئے مخصوص سمجھی جاتی رہی ہے۔ ریختی کے مزاج و موضوع کی یہ تخصیص اس صنفِ سخن کے ارتقاء کے منازل سے لاعلمی کا نتیجہ ہے۔ ایک عرصہ تک تو اس صنفِ سخن کو رنگین کی ایجاد اور لکھنؤ کی جدت پسندی کا کرشمہ سمجھا جاتا رہا۔ عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں[1]:

"ریختی اردو کا ایک فن ہو گیا۔ جس کی ایجاد گو ایک دہلی ہی کے شاعر سے ہوئی تھی مگر لکھنؤ میں ہوئی اور یہیں اسے فروغ حاصل ہوا۔"

شرر کی طرح دوسرے اربابِ تحقیق بھی یہی سمجھتے رہے کہ ریختی رنگین کی ایجاد ہے۔ اس لئے کہ رنگین خود اس کے مدعی تھے۔ وہ اپنے دیوانِ ریختی جس کا انہوں نے "دیوانِ ریختہ" کا نام دیا ہے اس کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

"اکثر بہ عرس شیطان کا جس سے مراد تماش بینی خانگیوں کی ہے کیا کرتا تھا اور اس قوم کی ہر ایک فصیح کی تقریر پر دھیان کرتا تھا۔ ہر گاہ ہر چند مدت جو اس وضع پر اوقات بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح اور محاوروں کا علم ہوا ہے۔ ان کے دیوان میں یہ چوتھا دیوان ہے جو "انگیختہ" کے نام سے مشہور ہے۔ ترتیب دیا بقول شخصے گندہ بروزہ با خشکہ اگرچہ لطفے ندارد لیکن ایجاد بندہ است۔"

رنگین نے اپنی ریختیوں میں بھی اس صنفِ سخن کی ایجاد کا دعویٰ کیا ہے اور انشا کو اپنا مقلد ٹھہرایا ہے ؎

ریختی کہنی ابی رنگین کا یہ ایجاد ہے ٭ منہ چڑاتا ہے مرا انشا جیا کس واسطے

لیکن تاریخ ادب کے مختلف ادوار میں اس صنف کے تدریجی ارتقاء کے مطالعہ کے بعد رنگین کے اس دعویٰ ایجاد کو تسلیم کرنا مشکل ہے۔

اربابِ تحقیق جیسے جیسے دکنی ادب سے واقف ہوتے گئے رنگین کے اس دعوے کو تسلیم کرتے ہوئے تامل کرنے لگے "خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم" کے مؤلف نے ولی کے ایک ہم عصر شاعر رحیم کو ریختی کا موجد قرار دیتے ہوئے اس کی ایک ریختی غزل نقل کی ہے۔ مؤلف گل رعنا نے ذرا اور آگے بڑھ کر ہاشمی بیجاپوری (وفات ۱۱۰۹ھ) کو ریختی کا موجد مانا ہے اور ہاشمی کے بعد جانی کو ریختی گو ٹھہرایا ہے۔ مگر عبدالسلام ندوی مؤلف "شعرالہند" کو مرتب گل رعنا سے اتفاق نہیں ہے۔ ان کی رائے یہ ہے ..... "لیکن میرے نزدیک

[1] مشرقی تمدن کا آخری نمونہ

امیر خسرو کے زمانے سے لیکر جو اشعار ان تذکرہ نویسوں نے نقل کیئے ہیں ان کو ریختی نہیں کہہ سکتے بلکہ وہ ہندی شاعری کے طرز روش پر کہے گئے ہیں۔ جن میں عورت کو عاشق اور مرد کو معشوق قرار دیا گیا ہے۔ نواب امیر خاں کے اشعار کا کوئی نمونہ موجود نہیں ہے، اس لیئے موجودہ حالت میں یہ تسلیم کرنا پڑیگا کہ اول اول سعادت یار خاں نے ریختی کو ایجاد کیا اور انشاءاللہ نے اس کو ترقی بھی دی۔[1]

کچھ لوگ اب بھی مولف شعر الہند کے ہم خیال ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ ہاشمی کی ریختی، وہ ریختی نہیں ہے جس کے خالق رنگین انشا، اور جان صاحب تسلیم کیئے گئے۔ ہاشمی اور دیگر دکنی شعرا کی ریختی محض ہندی شاعری کی تقلید ہے جس میں جذبات محبت عورت کی طرف سے ظاہر کیئے جاتے ہیں۔ ارباب تحقیق کی یہ واماندگیاں کچھ تو اس لیئے ہیں کہ انہوں نے ہاشمی کے دیوان ریختی کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ صرف ان چند شعروں پر حکم لگایا ہے جو تذکروں میں نقل ہوتے آئے ہیں۔ اگرچہ یہ چند شعر بھی ریختی کا وہی رنگ و ڈھنگ رکھتے ہیں جو رنگین کی ریختی میں پایا جاتا ہے اور کچھ تو اس لیئے ہیں کہ دکنی ادب کے وہ خزانے جو دکن کے مختلف کتب خانوں میں مدفون ہیں ان کی دسترس سے باہر ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جو ریختی ایجاد رنگین سمجھی جاتی ہے وہ دکن میں ترقی کے چار منازل طے کر چکی تھی۔ رنگین کی ریختی کا عامیانہ اور عیاشانہ اسلوب دکن میں ریختی کے چوتھے دور کا اسلوب ہے۔

ریختی نہ ہاشمی بیجاپوری کی ایجاد ہے نہ خاکی کی اور نہ رنگین کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ صنف سخن کسی ایک شاعر کی ایجاد و اختراع نہیں ہے۔ اردو شاعری کا آغاز ہندی اور فارسی شاعری کے اتباع میں ہوا۔ فارسی میں تذکیر و تانیث کا کوئی جھگڑا ہی نہیں ہے۔ اس لیئے عورت کی زبان میں جذبات محبت کے اظہار کی کوئی روایت ہی نہیں پڑی بلکہ شعرائے فارسی کا ذوق جمال تو عورت کے ساتھ امرد کی پرستش کی طرف بھی مائل تھا۔ جس کا اثر اردو شاعری میں پہلی مرتبہ ولی کے عہد میں ملتا ہے۔ البتہ ہندی شاعری میں عورت کی طرف سے اظہار محبت کی روایت تھی۔ اردو شاعری کے آغازی دور میں جہاں ہندی شاعری سے مختلف اصناف سخن لیئے گئے، ہندی شاعری کی محاکات، روایات اور علامات کو بھی اپنایا گیا۔ چنانچہ صوفی شعرا نے عورتوں کی زبان میں شعر کہنے کی روایت کو بھی برتنا شروع کیا۔ اس کا مقصد اصلاحی اور تبلیغی تھا۔ عورتوں کو دینی تعلیم دینے کے لیئے انہی کی زبان میں "چکی نامے" "چرخہ نامے" "شادی نامے" اور مختلف تقریبوں کے گیت لکھے شروع کیئے۔ ان نظموں اور گیتوں میں چکی نامے کو ایک مستقل صنف سخن کی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ خواجہ بندہ نواز سے منسوب چکی نامہ کے بارے میں مجھے شبہ ہے یا تو یہ کسی اور بزرگ شاہ صدر الدین کا ہے جن کا نام چکی نامہ سے پہلے کے رسالہ میں لکھا ہوا ہے یا پھر بندہ حسینی نام کے کسی اور بزرگ کا ہے۔ یہ نام آخری شعر میں بطور تخلص استعمال ہوا ہے۔ اس چکی نامہ کو بندہ نواز سے منسوب کرنے والوں نے یہ غور نہیں فرمایا کہ آخری شعر میں بندہ نواز نہیں بلکہ بندہ نوازا ہے جو خدا ہی ہے اور شاعر بندہ حسینی اللہ سے مخاطب ہو کر اپنی بندگی کا اظہار کر رہا ہے۔ یہ نظم جس کسی کی بھی ہو، اس کا پہلا شعر یہ ہے ؎

دیکھو واجب تن کی چکی پیسیے چاتر ہو کے سکی ‌ ‌ ‌ سو کن دلیں کھینچ کھینچ تھکی گے ماں بسم اللہ ہو اللہ

اور آخری شعر ہے، جس کا پہلا مصرع ادھورا ہے ؎

بندہ نوازا بندہ حسینی .... ‌ ‌ ‌ سدا بندگی میں رہتی گے ماں بسم اللہ ہو اللہ

پورے چکی نامے میں پکوان کے اصطلاحات میں معرفت کے رموز سمجھائے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ اب تک مجھے قاضی محمود بحری خداوندی

---

[1] شعر الہند جلد دوم ص۳۸

خلیفہ حضرت امین الدین اعلیٰ بیجاپوری، خواجہ اسد ہادی کے مرید فاروقی، شاہ کمال کرنولی، شاہ عبدالقادر الحاں قادری اور شاہ ظہیر کے ایک مرید کے چکی نامے ملتے ہیں۔ موخر الذکر چکی نامہ بے حد دلچسپ ہے۔ اس میں شاعر نے معرفت کی تعلیم دیتے دیتے اورنگ زیب کی ہجو بھی کہہ دی ہے۔ اس چکی نامہ سے دکن پر اورنگ زیب کے حملے اور قبضے کے تعلق سے اہل دکن کے رد عمل پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے۔ چند شعر نقل کیے جاتے ہیں ؎

بارھویں صدی آئی اورنگ کی بادشاہی	قیامت آنے کی نشانی دلیس آئی
آنے دے اورنگ شہ کا شرعی آنے بجانے	ظاہر میں اخلاص سینے میں سب کینے
دستور اورنگ شہ کا سنتیاں کے گھر میں	کانڈیری چوری کر چھپا رکھتے گھر میں
بنیاں اور بھٹیارے غلام چلے ماراں	اسیراں کے گھر میں بیہودے سواراں
اورنگ کی بادشاہی رشوت کی دہائی	حاکم ہوئے جھوٹے قاضی چور بر لائی
سکی احوال بوز سنو چند جو بید دی	مرنا ہے حق جانو بندگی کرنا کوری
تربت میں پوچھے تو جواب کیا دی دینا	بول بندی اللہ کی امت محمد کینا

یہ وہ نظمیں ہیں جن کے ذریعہ عورتوں کی تعلیم و تربیت مقصود تھی۔ اس کے علاوہ صوفیائے کرام سلوک و معرفت کے نکات اور روحانی کیفیات و واردات کا اظہار عورت کی زبان میں کرتے تھے۔ ایسی نظموں کا مقصد عورتوں کو ان ہی کی زبان میں اسرار معرفت سمجھانا نہیں معلوم ہوتا بلکہ صوفیانہ کی ان نظموں کے مطالعہ سے تصوف کا ایک خاص نقطۂ نظر کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ زندگی میں غالب اور مغلوب، محتاج اور محتاج الیہ، فاعل اور مفعول، صانع اور مصنوع، مرد اور عورت میں جو فاعل اور منفعل کی نسبت ہے، کچھ ایسی ہی نسبت مرید کو شیخ کے ساتھ اور بندے کو اللہ کے ساتھ ہوتی ہے۔ ہندی فلسفہ میں اس نسبت کو پُرش اور پراکرتی کی نسبت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی لئے میرا بائی نے بنارس کے برہمنوں سے کہا تھا کہ مرد تو صرف ایک کرشن ہے اور باقی سب عورتیں ہیں۔ یعنی دینے والا صرف کرشن ہے جن میں فاعلیت ہے اور لینے والا مرد ہو یا عورت اس میں انفعال ہے اس لئے وہ عورت ہے۔ مرید کی شیخ کے ساتھ اور بندے کی اللہ کے ساتھ۔ اسی نسبت کے پیش نظر صوفی شعراء نے عورت کی زبان اختیار کی ہے۔ بیجاپور کے مشہور صوفی بزرگ حضرت امین الدین اعلیٰ (وفات ۱۰۸۶ھ) کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

تو تو باندی بے فکر ہوئی	دکھ سکھ میرے سیں دئی
تجھ سے تھا کچھ چاؤ مجھے	تو ہیں دوتی دیکھ مجھے
میرے سنوں ہے تیرا سوگ	تیرا سبب اپیچ بھوگ
سغل باندی تھی ہیں یقیں	اسم نبی کا میرے دیں

سید محمد قادری المتخلص بہ خاکی ایک دکنی بزرگ ولی کے ہم عصر تھے۔ ان کی غزل کے چند شعر یہ ہیں۔

پیا بن اے سہیلی انجوؤں سے منہ دھوتی ہوں	کبھی میں تنغ ھیرا اندھارا دیکھ روتی ہوں
دہوں بیکوں ابتدا میں ہی رہے جب انتہا مجکو	فنا فی الشیخ ہو کر بقا باللہ ہوتی ہوں
درخت عاشق کرن میں نقر کے پھول پھل ہوتے	نت اٹھ کر دل میں میں اپنے اور تخم عشق بوتی ہوں

دو سوں شاہزادے کی ترقی پاکے اسے خاکی   کبھی وحدت کے دریا میں میرا مَیں پن ڈبوتی ہوں

شاہ کمال کڑپوی نے اپنے جگ نامے میں مطلب حقیقی اور مطالب مجازی کے لئے دولہا دولہن کا استعارہ استعمال کیا ہے اور مطالب مجازی کی مطلب حقیقی میں تانیث کے مسئلہ کو بہت دلچسپ اور واضح انداز میں سمجھایا ہے ۔

دولہا اور دولہن کے جلوے کی رات آئی   یہی صورتوں توں سو میں گیانی کی بات آئی

حقیقت میں دولہن دولہے سوں یگانی   دولہا جم جم باقی دولہن شت تت نانی

پھر دیکھے تو یک ہیں دولہا دولہن مل مل   جُدائی اور دوری دونو میں میں یک تل

حقیقت دولہن کی عدم ہے امکانی   ماہیت دولہے کی ہستی ہے وجدانی

دولہے کا وہ ہے پن دولہن کا وہ نیناں پن   یک یک کی ماہیت یک یک کا ہے درپن

دولہن کی صورت سے دولہا آپ ہے ظاہر   دولہے کی ہستی سوں دولہن کب ہے باہر

باز گاہ کے مرشد شاہ ابوالحسن قربی ویلوری نے ایک شعر میں " موتو قبل ان تموت " کی حدیث کو ریختی کے اسلوب میں بیان کیا ہے ۔

پی پیو میں اپس کو فنا کری   جن مرنے سے آگے مری

صوفیائے کی ریختیوں کے ان نمونوں سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس صنف سخن کا آغاز اپنے ابتدائی دور میں بھی اصلاح کی خلعت اور روحانیت کی پاکیزگی رکھتا ہے۔ مگر اس کو کیا کیجئے کہ ارتقا کے آخری روپ میں یہ پارسا بیوہ بن بیٹھی

صوفیائے کرام کی یہ شعری روایت دکن میں ایسی چل پڑی کہ عام شعراء بھی عورت کی زبان میں عشق و عاشقی کی باتیں کرنے لگے ۔ محمد قلی قطب شاہ ۔ عبداللہ قطب شاہ اور علی عادل شاہ شاہی کے دواوین اور وجہی کی مثنوی قطب مشتری میں اس اسلوب کی متعدد غزلیں ملتی ہیں ۔ لیکن ان غزلوں میں ریختی کی صرف یہی ایک خصوصیت ہے کہ افعال ، اسماء اور صفات مونث استعمال کیے گئے ہیں ۔ ان غزلوں میں نسوانی زبان کی کوئی خصوصیت نظر آتی ہے ، نہ نسوانی جذبات و خیالات کی انفرادیت دکھائی دیتی ہے ۔ میرے نزدیک ایسی غزلیں ریختی کے ارتقا کی دوسری کڑی ہیں ۔ نمونے کے طور پر یہاں عبداللہ قطب شاہ کے دو شعر نقل کیے جاتے ہیں ۔

صبح کے وقت دیا نج کوں سگن خوب کرا   آج احوال مرا پیو کوں بھیجوں گی کوا

بِرہ کو سو سینے کا نج منے کچ تاب نہیں   عشق پیو سات لگائی سو ہے اجنوں دو ٹوا

اس دور کا ایک غیر معروف شاعر بسم اللہ تھا ۔ کتب خانہ سالار جنگ کی ایک بیاض میں اس کے پانچ شعر مثنوی کی صنف میں دستیاب ہوتے ہیں جو ریختی ہیں اور نہایت سادہ انداز و اسلوب میں ہیں ۔

اگر جاتی ہیں جدائی کے تئیں   ذکر تی کبھی آشنائی کے تئیں

جو تجھ دیکھنا مج کوں مشکل ہوا   سجن کیوں میرا تج سیں بیدل ہوا

کدھر ستیر جاؤں کدھر جاؤں میں   جو تجھ بن سجن کا درس پاؤں میں

سجن میں مجھے یہ پیر وسانہ تھا   جو ڈالے گا مج پر ستم کی جفا

دلی چھوڑ کر میں جدھر جاؤں گی — سجن سا رنگیلا کہاں پاؤں گی

درجہ بدرجہ ارتقا کا تقاضا تو یہ تھا کہ جس طرح صوفیانہ ریختی کے بعد عاشقانہ ریختی لکھی جانے لگی۔ اسی طرح اس کے بعد کے دور میں ریختی کا وہ مزاج اور اسلوب پیدا ہوتا جس کو ہم واقعی ریختی سمجھتے ہیں، لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ اسی دور میں ریختی کی شاعری ایک مستقل اور منفرد صنف سخن کی حیثیت سے برتی جانے لگی جس میں عورت کی طرف سے اظہار عشق پر ہی اکتفا نہیں کیا گیا بلکہ عورتوں کے مخصوص محاوروں، کہاوتوں اور نسوانی طرز ادا، اور طرز فکر کو بھی پیش کیا جانے لگا۔ یہی نہیں بلکہ ان ریختیوں میں وہ بے راہ روی بھی آ گئی جس کو مرزا قادر بخش مولف گلستان سخن، مولوی عبدالسلام ندوی مولف شعر الہند، رام بابو سکسینہ، مولف تاریخ ادب اردو اور ڈاکٹر صابر علی مولف مقالہ "سعادت یار خاں رنگین" جیسے متعدد ارباب نقد و نظر ریختی کی خصوصیت سمجھتے ہیں۔ ان ریختی گو شعرا میں ہاشمی بیجاپوری، قریشی، عارفی، حسن شوقی، ایاغی اور تجزی کی ریختیاں اب تک دستیاب ہوئی ہیں۔ ان شعرا میں غالباً ہاشمی بیجاپوری ہی ایک ایسا شاعر ہے جس نے اس نئی صنف سخن کا ایک مکمل دیوان مرتب کیا۔[1]

ہاشمی نے اس صنف کو کوئی معین نام نہیں دیا ہے۔ دیوان میں صرف دو شعر ملتے ہیں جن میں سے ایک شعر میں اس صنف کو زنانی غزل کہا ہے اور دوسرے شعر میں اَودی کی بولی کہا ہے۔

جو دست دل کوں لگتا ہے جو بن بھت بھت بھنا تیرا — بلوں نازوں سوں اُودی واکی زنانی پر غزل پڑھنا

میرا کیا یار چنچل ہے کہتی ہے دیکھ کر جو تو — دیئے ہیں ہاشمی عزت ہماری اُودی کی بولی کوں

ہاشمی کی ریختی گیارھویں صدی ہجری میں دکن کی نسوانی زندگی کا ایسا مرقع ہے جس میں اس عہد کی عورتوں کی زبان ان کی تہذیب طرز فکر، جنسی زندگی کی نفسیات اور معاملات، اس عہد کے سیاسی اور معاشی حالات کا اثر خانگی زندگی پر، جیسی تمام تفصیلات محفوظ ہو گئی ہیں۔ جو ارباب تنقید ہاشمی کی ریختی کے بارے میں یہ تصور رکھتے ہیں کہ ہندی کی تقلید میں صرف امثال کی آمیزش کر دی گئی ہے۔ اگر وہ ہاشمی کے دیوان ریختی کا مطالعہ فرمائیں تو انہیں اندازہ ہوگا کہ یہ دیوان دکن کی مستورات کی گھریلو زبان، محاوروں اور کہاوتوں کا گنجینہ ہے۔ آج بھی دکن کے قصبات میں عورتوں کی کم و بیش وہی زبان ہے۔

تکیہ کلام: بول چال میں عموماً ایسے کلمے کوئی خاص مفہوم کے حامل نہیں ہوتے، لیکن گفتگو میں ان سے بڑی مدد ملتی ہے ایسے کلمے مردوں اور عورتوں کی بول چال میں مختلف ہوتے ہیں۔ ہاشمی نے جو کلمے عورتوں کے تکیہ کلام کے طور پر استعمال کئے ہیں، ان میں سے چند یہ ہیں۔

ہوتے، خوں، ہوتے خوں، کی خوں، دھیر دخوں، ناخوں ماں، ماں، اُدئی، اُدئی دا، بھوت، بے ستک بیا، وغیرہ۔

محاورے: دو دیدے ہونا۔ (پسند کرنا) تڑ پیچ چکنا (تکلا ڈھیلا ہونا، ترز جانا، بدحال ہونا) بکا لینا (بلا لے لینا) پوست بھرنا (لب کشائی کرنا) پیڑو پاڑنا (حاملہ ہونا) سنہ ہانا (غسل جنابت کرنا) اوکھا پانی نہانا (بغیر وجہ جنابت نہانا) تھوک کے لڈو کھانا (خاموشی سادھ لینا) میلی ہونا (حیض ہونا) لب لب بولنا (طراری کرنا) کچرتی بات کرنا (ڈگ ڈگ کر بات کرنا) سٹرک ہونا (شکست دیے جانا) وغیرہ۔

ضرب الامثال: سرگر دار نا ایک جگ نا پھاڑنا (بہت اظہار محبت کرنا لیکن عملاً کچھ نہ کرنا) اوار کے جنجن لے جانا (ناواقف کا

---

[1] راقم الحروف نے اس دیوان کو مرتب کر کے ادارۂ ادبیات اردو کی طرف سے شائع کر دیا ہے۔

سے کام لینا، بسترکر بیٹھا ہے مجھی تو چڑ پڑے نہیں لگتے ۔ کسی کی مہربانی سے بےجا فائدہ نہیں اٹھانا چاہیے اگھوڑ پوچھیں انتخاب جگہ اپنی بیسی۔

مخاطبت : ایسی عورتیں جن سے کسی نہ کسی وجہ سے رسم وراہ پیدا ہو جاتی ہے یا جو گھر میں ملازم ہوتی ہیں اور قابل اعتماد ہوتی ہیں ان سے دل کی بات بھی جاتی ہے اور مشورہ کیا جاتا ہے ۔ ان سے جھگڑا بھی ہو جاتا ہے ۔ ایک دوسرے پر طعنے بھی کستی ہیں ۔ رنگین ، انشا اور جان صاحب کی ریختیوں میں بھی اسطرح کے متعدد کردار ملتے ہیں مثلاً آپا ۔ آتو ۔ اتیلی ۔ انجو ۔ بوا ۔ تیر چھو دگانہ ۔ ددا ۔ دیا زنانی ۔ کرکا اور گڑیاں وغیرہ ۔

ہاشمی کی ریختی میں بھی ایسی مختلف عورتیں ملتی ہیں ۔ جیسے بوبو ۔ بوبو صاحب ، ددا ، بڑی بو ۔ گھٹی ۔ سی جاری ۔ باندی ۔ چاترالی جشیانی ۔ دائی ۔ بتن (فتنہ پرداز عورت) وغیرہ ۔

ہاشمی محلہ والیوں اور سہیلیوں کو نام سے بھی مخاطب کرتے ہیں ۔ جیسے چاند صاحب ، بادشاہ صاحب ، رنج بی مشاہ بی وغیرہ دکن میں عورتوں کے نام کے ساتھ بھی صاحب لگاتے ہیں ۔

تہذیبی سرمایہ : ہاشمی کے دیوان میں دکن کی عورتوں کی قدیم تہذیب کا اتنا مواد ہے کہ یہ خود ایک مستقل موضوع بن سکتا ہے عہد عادل شاہی کی مستورات کے لباس ، زیور ، سامان آرائش ، پکوان ، ساز ، راگنیاں ، رسوم و توہمات کو جاننے کے لئے ہاشمی کے دیوان ریختی سے بہتر کوئی اور ماخذ نہیں ہو سکتا ۔

زنانہ لباس : زریہ ، توری ، پشواز ، زری چادر ، اوڑھنی ، ساڑی ، چوبنگی ، بند پشواز ، گرنگ ، چولی ، چیشری گھونگٹ ۔

پارچہ : کسنبہ ، بادلہ ، پایجان ، ڈنڈا رسی ، پنچولہ ، تگٹ ، چھینٹ ، ساز ، دالا ، ململ ۔

مردانہ لباس : مندیل ، شال ، پٹکا ، شلوار ، جھلکا وغیرہ ۔

زیور : دولڑی ، گھسر ، بدھی ، پنس ، بیسیں پھول ، کرن پھول ، بالیاں ، جھمکیاں ، پدک ، موتیاں کی جالی ، جھمکے ، کنٹھا ، پولاسے ، بچھوے ، گجرے ، انوٹ ، پنجن ، گھنگرو ، لول ، ہیکل ، چومالا ، بیسر ، کڑے ، بازو بند ، کنگن ، آرسی ، نوگیر جوے ، پائنے ، بہت سر ، انگوٹھی ، گوکھاں ، بوی ، زرکر ، تیلا ، چوریں پھول ، چندر ، دن جگن کے چھلے ، بنگڑی ، زنجیر ۔

آرایش : کنگھی ، چوٹی ، کاجل ، مسی ، پان ، خوشبو ، پھولیل ، اگر ، عنبر ، صندل ، موتی بند رہیات ، پاد ، بدھی ، بنگڑی ، دودھاری (چوڑی کی قسم) ، سنہرا (چوڑی کی قسم) ، لال گوکھاں وغیرہ ۔

پکوان : شیر برنج ، تکیہ ، شولہ ، شکر پارے ، جلیبی ، ناریل کی روٹی ، چونگے ، سیخ کے کباب ، بتاشے ، نان کور دھانی وغیرہ ۔

ساز : تنبورا ، سارنگی ، جنتر ، منڈل ، ڈھول ، دف ، رباب ، جھانجھ ۔

موسیقی : چھند ، گیت ، گیت ، گانے ، خیال ، دھرپد ، منڈل ۔

جو شاعری بعد کو ریختی کے نام سے موسوم ہوئی ۔ اس کے تمام خطوط ہاشمی کے زمانے میں متعین ہو چکے تھے ۔ اور خود ہاشمی نے اس شاعری کی ذوک پلک کو اسقدر درست کیا تھا کہ رنگین اور جان صاحب لکھنؤ کے نئے ماحول اور نئی شعری روایات کے ساتھ بھی اس میں مشکل ہی سے

کوئی نیا پہلو نکال سکے ۔ ہاشمی کی ریختی کا شعری کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کی نسوانی زندگی کو اپنے فن کے طلسم سے اس طرح مسخر کر لیا کہ ان کی ریختیوں کا مطالعہ کرنے والا نقل زمان کرکے تین سو سال پیچھے کے بیجاپوری ماحول میں پہنچ جاتا ہے ۔ عورت کے جذبات اور نفسیات کی پیچیدگیوں سے ہاشمی ایسے واقف ہیں جیسے یہ سب کچھ انہیں پر بیتی ہے ۔ عورت کی جنسی زندگی کے مختلف مرقعے ملاحظہ ہوں ،

بیاہتا عورت اپنے آشنا سے مخاطب ہوتی ہے ؎

لاگوں ہیں بات کیا ہے کیسے تمیں چھپو خوں
جو جن پہ بات کیا ہے کیسے تمیں چھپو خوں

کیسی روش یہ رستے زوری سوں مجھ پہ جنتے
لیا انگ سینے سوں لگتے کیسے تمیں چھپو خوں

چھاڑے ہو کن سادا یہ کیا طریق تمارا
گھر میں مرد ہمارے کیسے تمیں چھپو خوں

نادان ہوں میں چوری کرتے ہیں کیا یہ زوری
زر زا نہیں صبوری کیسے تمیں چھپو خوں

ہے سسرا ساس ائی گھر میں گنجل ہے دائی
تا جان کر میں آئی کیسے تمیں چھپو خوں

مت چھوڑ ہات ہاشم سرگئی اب کیا ہے بات ہاشم
سر گئی ہے رات ہاشم کیسے تمیں چھپو خوں

کٹنی ایک مرد کو اس کی محبوبہ سے ملنے کی گھاتیں بتا رہی ہے ۔

ہر یک فن کرکے لائی ہوں تمیں چپ اس کا ہت پکڑو
او ہت پکڑے پہ چپ رہی تو بڑا لب ٹک سینہ رگڑو

سینہ رگڑے ۔ چپ رہی تو خدا کی سوں میں ہستی نئیں
ٹک یک سر پہ دھڑک ہو بیٹھ پھر مقصود کوں اینڑو

میں کنڈی دیکے چکڑوں گی تمے بنا کر ٹک پکڑ ڈنک
خدا یک بار کا وہ دھن تمہارے ہات میں سینپڑو

ان بیاہی عورت اپنے آشنا سے مخاطب ہے ؎

ابا میں چھپ رہنے کی ہیں میرا ٹک ہات چھوڑو خوں
بڑیاں ہیں دیو رنگی گالیاں نہ ہو یہ بات سے چھوڑو خوں

اپا میرا اٹھیں گے تو اٹھوں گی آ ندھارے میں
ابا بدنام چپ ہنیگا ہے چندنی رات چھوڑو خوں

ماں اپنی ان بیاہی لڑکی کی بے راہ روی پر ملامت کرتی ہے ؎

کاں لگ کروں نصیحت نیں سنتا ماں تو چھوری
جتنا منع کیے تو کرتی ہے تس پہ زوری

کا کینہ پینگے رگاں ، چوری کر کچھ کتی نیں
پٹیاں جل کوں کیا کوں ، اکتی ہوں گھر میں چوری

مت چھاڑ کی تو چھاڑی ، بوری چھپے تے ساڑی
انجڑی کوں کل پناتی ، سالو برہان پوری

ان بیاہی لڑکی کی عاشقی پر اڑوس پڑوس کی عورتیں نکتہ چینی کرتی ہیں ؎

پڑ مرکا نکل جاکر ، اُجڑ گئی بیدھڑک ہوئی ہے
جوانی پچ مستی چڑھ ، اتا بھوتیچ سٹرک ہوئی ہے

تماشے کوں نکلتی سوں ، گلی کے بیچ سنے ہر یک
بھلے مرد بیچ سوں دیکھو اجڑ گئی کی جھڑک ہوئی ہے

اسی تے یافت نیں منہ پر ذرا رہائی کا پانی
دیکھو اٹکھٹ دھٹائی سوں انکھی ٹک کر کرک ہوئی ہے

شوہر بار بار سفر پر جاتا ہے تو بیوی کو بدگمانی ہوتی ہے ؎

رہتے کی نیں بی اکثر سفر میں کوئی چھبیلی نے
ادھر دیکھی رکھی لبدا ادھر میں کوئی چھبیلی نے

مجھے یوں چھوڑ کر اکثر، بہنے کے بیچ تھے اکستر ۔۔۔ منتر باتاں کا جوڑ کیا دی شکر میں کرتی چھیلی نے

ہاشمی کے دیوان ریختی میں عورت کے جنسی جذبات کے نشیب و فراز اور جنسی معاملات کے اتنے رنگارنگ پہلو ملتے ہیں کہ لکھنؤ کی ریختیوں میں بھی اتنا تنوع نہیں ملتا۔

عبداللہ قطب شاہ کے درباری شاعر غواصی کی ریختی کا نمونہ ملاحظہ ہو ؎

سکھی جو چند سوں بچ کر رجھا نگے کر نہ جانی میں ۔۔۔ رجھا جیاب کر دل یوں لیجا نگے کر نہ جانی میں
دیاں سوں ہات ہٹ چھاتی پو چھ ندھر جوباں ادپر ۔۔۔ نہ یے چند نکھاں کے یوں بچا نگے کر نہ جانی میں

قادری بھی ہاشمی کا ہم عصر کوئی غیر معروف شاعر ہے۔ اس کی بھی چند ریختیاں ملتی ہیں ؎

پیو جا کر تمیں بولو میری خاطر سے تی کن کر ۔۔۔ پیتا کریوں ہوئی حیراں لڈو بیگی سوں کھاتی ہیں
میں اتنی بات کرنے لگ خبر لے دائی نے دوڑی ۔۔۔ چلو مستعد ہوئے گی شکر حنہ بھر کر جاتی ہیں

حسن شوقی دکن کا مشہور شاعر ہے۔ اس نے بھی ریختی کہی ہے ؎

در بزم ماہ رویاں خورشید ہے سو تجن ۔۔۔ میں شمع ہو جلوں گی وے انجمن کہاں ہے
نوشہ ہوں دیو سوں تن من فدا کروں گی ۔۔۔ کوئی بیگ خبر کرو ری اس کا وطن کہاں ہے

ریختی گوئی کا یہ رجحان ہاشمی یا ان کے ہمعصر شعرا کے ساتھ ختم نہیں ہوا بلکہ یہ صنف سخن جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا اور بھی زیادہ مقبول ہوتی گئی۔ ہاشمی کے بعد ولی کے عہد میں، اشرف، رحیم اور خاکی کی ریختیاں ملتی ہیں۔ اشرف کا صرف ایک ریختی شعر ملتا ہے۔

پیا جن میرے تئیں میرنگ بھایا ہے جو ہوا ہو سو ہو جانے ۔۔۔ بھبوت اب جوگیوں کا رنگ لی ہے جو ہونا ہو سو ہو جانا [1]

طبقات الشعرائے ہند اور شعرالہند میں رحیم کی یہ ریختی غزل ملتی ہے ؎

اری ناداں تمیں اپنے سجن کوں کیوں رُٹھایا ہے ۔۔۔ رُٹھا کر پیو کو جگ میں کسی نے ذوق پایا ہے

سید محمد قادری ابن سید جمال اللہ قادری، ولی کے ہم عصر بزرگ تھے۔ ان کا دیوان حبیب الرحمٰن صاحب شیروانی مرحوم کے کتب خانے میں محفوظ تھا جو سنہ ۱۱۳۵ھ کا لکھا ہوا ہے۔

اس دیوان میں ایک ریختی بھی ہے، جس کا نمونہ پچھلے صفحات میں دیا جا چکا ہے۔

اب ریختی عہد بہ عہد ترقی کرتی بارھویں صدی ہجری کے آخری ربع تک پہنچ گئی ہے۔ تمکین کی تاریخ ولادت معلوم نہیں ہے۔ ان کی زندگی کے حالات اور امرائے سلطنت سے ان کے روابط سے یہ اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں ہے کہ تمکین بارھویں صدی کے پانچویں یا چھٹے دہے میں پیدا ہوئے ہوں گے۔ ان سے دکن کی ریختی میں ایک نیا دور پیدا ہوتا ہے، جس کو دکن میں ریختی کا چوتھا مرحلہ کہنا چاہیے۔ انہوں نے پہلی مرتبہ اس صنف سخن کا نام ریختی رکھا ہے۔ اور ریختی میں محلات شاہجہاں آباد کی بیگمات سے ترخ چشم کے محاوروں کی پابندی کی ہے۔ چنانچہ اپنے دیوان بیگمات [2] کے آخر میں اپنی منتخب ریختیوں کی فہرست بھی قائم کی ہے۔

---

[1] گلستان شعرا ۔ [2] تمکین کے دیوان بیگمات کا ایک قلمی نسخہ کتب خانۂ آصفیہ اور ایک نسخہ کتب خانۂ ادارۂ ادبیات اردو میں محفوظ ہے۔

"منتخب دیوان ریختی قیس، بہ محاورۂ بیگمات شوخ چشم محلات شاہجہاں آباد"

گولکنڈہ اور بیجاپور کے سقوط اور مغلوں کے قبضے کے بعد دکنی زبان شمالی ہند کے محاورے سے بڑی تیزی کے ساتھ متاثر ہونے لگی ولی اور سراج کی زبان اس اثر پذیری کی مستند دستاویز ہے۔ بشیر محمد خاں ایلام اور ان کے بھانجے محمد صدیق قیس کے زمانے تک کم از کم ادبی مقصد کے لئے تو دکنی کا استعمال قریب قریب متروک ہو چکا تھا۔ یہی وہ لسانی انقلاب تھا جس کی وجہ سے قیس نے ریختی میں بھی محلات شاہجہاں آباد کی بیگمات کے محاوروں کا اتباع کیا، اور اسی قدرت کے ساتھ کیا جیسے یہ اُن کی گھر کی زبان ہے۔ قیس کے ہم عصر شعرا میں نواب جلال الدین خاں لائق بھی بڑے مشاق ریختی گو شاعر تھے۔ کتب خانۂ آصفیہ میں لائق کے دو قلمی دیوان ہیں۔ مگر ان میں سے صرف ایک ہی دیوان میں ان کی ایک ریختی محفوظ ہے۔ زبان کے لطف اور رچاؤ اور فن کی پختگی سے اندازہ ہوتا ہے کہ لائق نے اس صنف سخن میں کمالی حاصل بہم پہنچائی تھی، نہ معلوم ان کے دیوان میں ان کی اور ریختیاں کیوں شامل نہیں ہیں۔ ان کی ریختی کا انداز دیکھئے۔

پاس میرے تو کسی ڈھب سے لے لا ری ددا   میں بلائیں تری لیتی ہوں اری جاری ددا

وہ نہ آئے تو قسم دیجئیو میرے سر کی   اس کو لیجو پاس کسی ڈھب سے منا لا ری ددا

جیتے سینے بلا اس کے تو ہم سے لے تُو ن   پاؤں میں پاؤں بلا میں کروں پیاری ددا

کیا ہی اُس نے کہا تیرے سے لائق شب کو   تجھ کو ادھر کی قسم کہہ دے نہ شہزادی ددا

قافیہ کے اختلاف کے ساتھ رنگین نے بھی اس زمین میں ریختی کہی ہے جس کا مطلع ہے۔

تجھ پہ طوفان نہ لے جا، کا چل دُور ددا   ہمُرٹ سے مونہہ کا تیرے جا بیگا اُڑ نُور ددا

دکن میں ریختی کے اس تدریجی ارتقا کا مطالعہ کرنے کے بعد ہمیں سعادت یار خاں رنگین کے ایجادِ ریختی کے دعوے پر حیرانی ہوتی ہے۔ رنگین ۱۱۶۹ھ میں سرہند میں پیدا ہوئے۔ (۸۱) سال کی عمر پاکر، قیس کی وفات (۱۲۳۰ھ) کے اکیس سال بعد وفات پائی۔ رنگین ۱۲۱۲ھ میں لکھنؤ گئے۔ وہاں اپنے تیسرے دیوان "دیوانِ ریختہ" کی تکمیل کی۔ اس کے بعد چوتھا دیوان "انگیختہ" کے نام سے لکھنؤ ہی میں مرتب کیا۔ داخ ہو کر ۱۲۳۰ھ میں قیس کا انتقال ہوا، اور ۱۲۱۲ھ تک تو قیس دکن کے ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے شہرت پا چکے تھے۔ اس لئے قیس کا رنگین سے استفادہ قرین قیاس نہیں ہے۔ لیکن رنگین اور قیس کی ریختیوں میں زمینوں کی یکسانیت، نیز انداز و اسلوب کی مشابہت سے قیاس ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ رنگین نے قیس سے استفادہ کیا ہو۔ مگر اتباع کا اعتراف کرنے کی بجائے خود مدعی ایجاد بن بیٹھے۔ قیس کی ریختیوں سے واقفیت کے لئے رنگین کا سفر حیدرآباد دکن ہی ضروری نہیں تھا۔ تاہم بعض شواہد سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انہوں نے حیدرآباد کا سفر کیا تھا۔ رنگین نے اپنی کسی تصنیف میں اس سفر کا ذکر نہیں کیا ہے۔ رام بابو سکسینہ نے لکھا ہے کہ "دکن میں نظام حیدرآباد کی فوج میں افسر توپ خانہ رہے لیکن بعد کو نوکری چھوڑ کر گھوڑوں کی تجارت کرنے لگے"۔[1]

ان کے حیدرآباد آنے کا قرینہ یوں بھی ہے کہ وہ دلی سے ٹیپو سلطان کی خدمت میں باریاب ہونے کے لئے دکن آئے تھے۔ "مجموعۂ رنگین" میں ان کا وہ قصیدہ موجود ہے، جو انہوں نے ٹیپو سلطان کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ ڈاکٹر صابر علی ہاشمی مصنف مقالۂ "سعادت یار خاں رنگین" نے حالات و واقعات کے تسلسل سے استدلال کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ رنگین نے ۱۲۰۱ھ اور ۱۲۰۶ھ کے درمیان دکن کا سفر کیا۔ اس سفر سے واپسی کے بعد وہ اپنی شاگرد لاڈو بیگم المتخلص بہ "بے غم" کو خطوں میں ریختیاں لکھ لکھ کر بھیجتے تھے۔ یہ ممکن ہے کہ

[1] تاریخ ادب اردو

مجلہ عثمانیہ ۶۳-۱۹۶۲ء

حیدرآباد میں وہ قیس کی ریختی سے روشناس ہوئے اور انہی کی زمینوں میں ریختیاں کہیں۔ تاہم چونکہ قیس سے رنگین کے استفادہ کی کوئی خارجی شہادت دستیاب نہیں ہوئی ہے، اس لئے قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ رنگین نے قیس سے استفادہ کیا ہے۔ اگر رنگین نے قیس سے استفادہ نہیں کیا ہے تو پھر قیس اور رنگین کی ریختیوں کی ہم زمین ریختیوں کی یہ توجیہ کی جاسکتی ہے کہ ان دونوں نے علٰحدہ علٰحدہ امیر خاں انجام کی ریختیوں سے استفادہ کیا ہے اور انہی کی ریختیوں کی زمینوں میں ریختیاں کہی ہیں۔ اس لئے کہ اس صنفِ سخن کو ریختی کا نام ان ہی کا دیا ہوا ہے قدرت اللہ شوق نے اپنے تذکرے طبقات الشعراء میں لکھا ہے کہ یہ امیر خاں انجام کی اختراع ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "مقابل ریختہ کہ فضیلت ذکر ریختی تصنیف نمودہ"۔ چونکہ انجام کے گھر بار کے ساتھ ان کا کلام بھی لٹ گیا تھا اس لئے ان کی کوئی ریختی اب دستیاب نہیں ہوتی۔ ممکن ہے کہ رنگین نے انجام کی ریختیوں سے استفادہ کیا ہو۔ لیکن چونکہ ان کی ریختیاں نایاب ہوچکی ہیں اس لئے خود ہی ایجاد بن بیٹھے۔ اس طرح قیس کو کسی نہ کسی طرح انجام کی ریختیاں دستیاب ہوگئی ہوں گی اور انہوں نے بھی ان سے استفادہ کیا ہوگا۔ اسی وجہ سے وہ دکنی شعرا میں پہلی مرتبہ بیگمات شاہجہاں آباد کا محاورہ استعمال کرتے ہیں اور اس صنفِ سخن کو ریختی کا نام دیتے ہیں۔ رنگین اور قیس کی ریختیوں کی اس درجہ مشابہت کی یہی وجہ ہوسکتی ہے کہ دونوں نے انجام کی ریختیوں کا اتباع کیا ہو۔ ان دونوں کی ہم زمین ریختیوں کے چند شعر پیش کئے جاتے ہیں:

(قیس) — اب کے وکھی ہوں دوگانا وہ طرحدار اصیل
نوجواں پتلی سی گوری سی دھواں دار اصیل
انجانی کے ہنا آتی ہے بو تجھ میں سسٹری
کتنی گندی ہے اری دُور ہو مُردار اصیل

(رنگین) — تو خریدار کی میرے ہے خریدار اصیل
اسے گردن تجھے لے کر کرئی تلوار اصیل
میری چنڈیا سے پرے ہٹ کے بکا کر ما
میں نے یہ بات ابھی تجھ کو ہے سو بار اصیل

کیا میں کروں گی لے کے تیری ہلکی اوڑھنی
لادے دوانہ مجھ کو جھلا جھل کی اوڑھنی
چھپنے کا اس پہ کام تھا کیا خوب واچھڑے
کوٹھے پہ جو لٹکتی تھی وہ کل کی اوڑھنی
شعلہ سا ایک آنکھوں میں میری چمک گیا
سر پہ سے ان کے وہ جو کہیں ڈھلکی اوڑھنی

میں وہ تو اوڑھنے کی نہیں کل کی اوڑھنی
باجی مجھے اُڑا دو جھلا جھل کی اوڑھنی
بھاری بہت منگا دے کہ رنگین لگا دوں میں
سر پہ میرے ٹھہرتی نہیں ہلکی اوڑھنی
بیہوشی کچک کرکے اوڑھ دو دوپٹہ
کرے تنگ جو سر سے میری ڈھلکی اوڑھنی

ایک ہی زمین میں قافیہ کے اختلاف کے ساتھ دونوں کے یہاں متعدد ریختیاں ہیں۔ رہا یہ سوال کہ انجام نے شعرائے دکن کی ریختیوں سے استفادہ کرکے ریختیاں کہیں اور صرف اس صنفِ سخن کا نام پہلی مرتبہ ریختی رکھا یا دکن کی ریختیوں سے استفادہ کئے بغیر بھی ان کی ذہنی مرجی اور جدت پسندی نے اپنے طور پر اس صنفِ سخن کی ایجاد کی اور اس کا نام ریختی رکھا۔ انجام کے کلام کی غیر موجودگی میں کسی قیاس آرائی کے لئے بھی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ بہر صورت یہ تو طے ہے کہ رنگین نہ تو اس صنفِ سخن کے موجد ہیں اور نہ اس کے نام کے مخترع۔ اس صنفِ سخن کا دکن میں تدریجی ارتقا ہوا ہے۔ ہاشمی اور ان کے ہم عصر شعرا کے یہاں ریختی کے وہ سب خط و خال پیدا ہو چکے تھے جو بعد کو قیس، رنگین، و جان صاحب کے یہاں ملتے ہیں۔

محمد جمال شریف
ریسرچ اسکالر مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

دکنی رُباعیاں — ولی سے پہلے

دکنی رباعی کا آغاز شاعری کے ابتدائی دور سے ہی ہوا۔ اس صنف کی ابتدا فارسی شاعری سے ہوئی اور دیگر اصنافِ سخن قصیدہ، مثنوی، غزل، اور مرثیہ کی طرح فارسی سے اُردو میں آئی اور مقبول ہوئی۔ اس میں عام طور پر صوفیانہ مضامین بیان کئے جاتے ہیں اور اکثر اخلاق و مذہب، فلسفہ و تصوف اور وحدت الوجود جیسے اہم اور خاص مسائل کو بیان کیا جاتا ہے۔ رباعی میں جس مضمون اور خیال کو بھی بیان کیا جائے اس میں جدت و نُدرت، اختصار و اجمال، لطافت و پاکیزگی اور سلاست و رَوانی بھی ضروری ہے۔ رباعی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں انتخاب الفاظ اور ترتیب بیان متین اور موزوں ہو۔ متانت اور سنجیدگی رباعی کیلئے ضروری ہے، ورنہ ابتذال اور عامیہ پن کی وجہ سے رباعی کا تاثر ختم ہوجاتا ہے۔

اُردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کے دیوان میں متعدد رباعیاں موجود ہیں۔ محمد قلی کے درباری شاعر مُلا وجہی نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ ان کے علاوہ بعض دکنی شعرا اور بھی ہیں جنہوں نے رباعی میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ دکن کے جن شعرا کی رباعیاں ملی ہیں ترتیب زمانی کے لحاظ سے پیش کی جاتی ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ دیگر دکنی شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہوں جو یا تو تلف ہوگئیں یا راقم حروف کو دستیاب نہ ہوسکیں۔

سید محمد حسینی خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (۷۲۱ - ۸۲۵ھ)

حضرت خواجہ بندہ نوازؒ، حضرت سید محمد یوسف حسینیؒ کے فرزند ارجمند، نصیرالدین چراغ دہلوی کے مُرید اور خلیفہ اپنے وقت کے زبردست عالم دین اور صاحب سیف و قلم بزرگ تھے۔ ہندوستان اور خصوصاً دکن کے لوگ انہیں ایک ولیِ کامل اور روحانی پیشوا مانتے ہیں حضرت ۷۲۱ھ میں دہلی میں پیدا ہوئے اور فیروز شاہ بہمنی کے زمانے میں ۸۰۳ھ میں براہ گجرات گلبرگہ آئے۔ بادشاہ نے آپ کی آمد کی اطلاع پاکر مع ارکانِ دولت و خاندانِ شاہی آپ کا شاندار استقبال کیا۔ بادشاہ کے اصرار پر حضرت نے گلبرگہ ہی میں قلعہ کے قریب اُس مقام پر قیام فرمایا جہاں آپ کا مزار ہے اور اسی مقام پر ۱۶ ذیقعدہ ۸۲۵ھ کو (۱۰۵) سال کی عمر میں انتقال فرمایا۔ بادشاہ وقت

احمد شاہ بہمنی نے مزار پر عالیشان گنبد تعمیر کرایا۔

خواجہ بندہ نوازؒ بہت بڑے عالم، صوفی اور پیر طریقت تھے۔ آپ کے مریدوں اور معتقدوں کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ حضرت روزانہ کلام، فقہ اور حدیث، تصوف کا درس دیا کرتے تھے۔ اس طرح سرزمین دکن کے لوگوں کو اپنی تعلیم و تلقین سے تاحیات فیض پہنچاتے رہے عربی، فارسی اور اردو میں کئی کتابوں کے مصنف اور صاحب تصانیف کثیرہ ہیں۔ اپنی تعلیمات کی اشاعت اور دین اسلام کی تبلیغ کے لئے حضرت نے دکنی کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا اور لوگوں کی افہام و تفہیم اور رشد و ہدایت کے لئے دکنی نظم اور نثر میں کئی رسالے لکھے۔ آپ کی نثر و نظم کے جو نمونے دستیاب ہوئے ہیں وہ گو قدیم اور اردو کے ابتدائی نمونے ہیں لیکن لسانی اعتبار سے بہت زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ چونکہ حضرتؒ سے پہلے کے کسی بزرگ یا شاعر کا اردو کلام نہیں ملتا اس لئے نثر کی طرح نظم میں بھی اولیت کا شرف آپ ہی کو حاصل ہے۔ اسلئے یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ خواجہ بندہ نواز ہی اردو کے پہلے شاعر ہیں۔ حضرت نے اپنے نام کو بطور تخلص کے استعمال کیا ہے۔ دو کلام میں اکثر اپنے پیر نصیر الدین چراغؒ کا نام بھی لیا ہے۔ نظم میں حضرت نے عام طور پر صوفیانہ مضامین ہی کو بیان فرمایا ہے۔ حضرت کے کلام کے مختلف شعری نمونے دستیاب ہوئے ہیں جن میں رباعی بھی ہے۔ اس لئے خواجہ بندہ نوازؒ کو پہلا رباعی گو شاعر کہنا نامناسب نہ ہوگا۔ دوران تحقیق مجھے حضرت کی ایک رباعی کے ساتھ رباعی کے عنوان سے ذیل کا ایک قطعہ بھی ملا ہے جو رباعی نہیں ہے ؎

لڑنے کا جب دھرے تو خیال لڑکے پھیرنا　　اوروں کا کسی تواں بات نہ سیڑنا
کہہ گئے مسلمان لڑنا تو سب کفر ہے　　لڑنا تو کافراں سوں ثابت قدم ہو مرنا

ذیل کی سرخی کے ساتھ حضرت کی یہ رباعی بھی ملی ہے ؎

رباعی حضرت خواجہ بندہ نوازؒ

مشہور بجیر تیو دیکھ رہیج ہے واللہ　　مرنے کے اگے مرکے ہو فانی فی اللہ
مختاں کے دسرا کسی سوں توں پامال ہو　　لاحول ولا قوۃ الا باللہ

محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ - ۱۰۲۰ھ)

یہ قطب شاہی سلطنت (گولکنڈہ) کا پانچواں عظیم المرتبت بادشاہ گزرا ہے۔ اپنے والد ابراہیم قطب شاہ کے انتقال پر ۹۸۸ھ میں تخت نشین ہوا۔ بڑا علم دوست اور علم پرور بادشاہ تھا۔ اردو زبان کا سرپرست اور اردو شعرا کا مربی و قدردان تھا۔ قدرت نے اسے سلطنت دکن کے علاوہ سلطنت سخن کی بھی بادشاہت دی تھی۔ وہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر گزرا ہے۔ اس سے پہلے کے کسی اور شاعر کا اردو دیوان یا مجموعہ کلام آج تک دستیاب نہیں ہوا۔ محمد قلی قطب شاہ اپنے نام کے سوا معانی تخلص بھی کرتا تھا۔ اس نے اردو کو سرکاری زبان قرار دیا اور اردو شعر و سخن کی ایسی سرپرستی کی کہ علما و شعرا اس کے دربار میں جمع ہو گئے اور خود بھی اس کا ایسا رسیا ہو گیا کہ اردو زبان میں تقریباً پچاس ہزار اشعار پر مشتمل کلیات اپنی یادگار چھوڑا۔ اس کا کلیات اس کی منظوم سوانح حیات بھی ہے اور اپنے عہد کی تاریخ بھی۔ اس سے محمد قلی کی زندگی کے حالات اور اس کے دور حکومت کے واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ اسی زمانے کی تہذیب و تمدن، رہن سہن کے طریقے، عید اور تہوار اور موسموں کے مناظر نظروں کے سامنے آجاتے ہیں۔ ان سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کا

سچا ترجمان تھا۔

محمد قلی قطب شاہ نے ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان اور شاعری کو بڑی وسعت بخشی اور مالا مال کیا۔ غزلوں کو تو اس نے صحیح معنی میں عشق و محبت کی زبان بنا کر اسم بامسمیٰ بنا دیا۔ بقول ڈاکٹر زور محمد قلی نے غزل کو محض عشق و عاشقی ہی کے لئے محدود نہیں رکھا بلکہ غمِ جاناں کے ساتھ غمِ دوراں کے لئے بھی اس نے اسی صنفِ سخن میں کمال پیدا کیا۔ محمد قلی قطب شاہ کے کُلیات میں متعدد رُباعیاں بھی ہیں۔ یہ رباعیاں حمد و نعت، منقبت، تصوف و اخلاق اور حسن و عشق وغیرہ پر مشتمل ہیں۔ ان میں اس کی وہ رباعیاں زیادہ خاص ہیں جن میں اس نے حسن و عشق کے واردات کو منظوم کیا ہے۔ اس لئے کہ اس کی زندگی زیادہ تر عیش و عشرت اور حُسن پرستی میں گزری اور ان ہی میں اس کی اصل زندگی منعکس ہوتی ہے۔ اس نے رباعی کو جو اپنے اختصار اور اجمال کی بنا پر غزل سے قریب از مزاج اور آہنگ میں بالکل مختلف ہم آہنگ کر دیا ہے۔ ذیل میں اس کی چند رُباعیاں پیش ہیں ؎

تجھ حُسن تے تازہ ہے سدا حسن و جمال — تجھ یاد کی مستی ہے عشق کوں حال
توں ایک ہے تجھ سا نہیں دوجا کوئی — یوں یاد ہے جگت منجھے میں کوئی تیرا مثال

+

ہے پھولاں کا ہنگام مدہوں یاراں حاضر — پھولاں کے چمن سارے ہیں یاراں حاضر
اس وقت پہ کیوں توبہ کیا جائے منجے — توبہ شکناں ہور نگاراں حاضر

+

مستی کے ملک میں ہے جہانبانی منجے — خوباں کو دکھن میں ہے مسلمانی منجے
خمار کا خمخانہ رہے ٹھانوں میرا — ہر دکا موجبند نگیں سلیمانی منجے

+

اپ دوست سوں مل بیٹھ کریں جام منگوں — اس ہونٹ شکر ایسے تھے ہیں کام منگوں
آرام دل آرام تھے ہے دل کوں سدا — میں اپنے دل آرام تھے آرام منگوں

+

جتی کو تری ہوں گی ہزار اندیشہ — دل اپنا خوش کرو بسار اندیشہ
دلوں کو کہاں تھے دل ہے کہاں صبر اوسے — یک بُند لہو ہور اس کوں ہزار اندیشہ

+

نابات او مجھ سب لب سندر کا کہے جائے — نا راز اپس دل نے بھتر کا کہے جائے
جے کوئی اپنے جیو کے منے دل کے بھتر — اس سات پگن عشق اچھر کا کہے جائے

+

کہنے کو جیسے بوجھو جیسے تو گھر میں — افسانہ کہن آؤں گی شب تج بر میں
گھر عورت ہور ہور نہیں کوئی گھر میں — او بات توں پسر سے ہے یا ہے سر میں

نہیں کیں تج ایسی سہیلی چھبیلی — تج ایسی نہ اچھے جگت میں رنگیلی
سہیلی جگت میں نہ دیکھیں گہیلی — چھبیلی رنگیلی گہیلی نویلی

وجہی

اسد اللہ نام اور وجہی تخلص ہے اور ملا وجہی کے نام سے زیادہ مشہور ہے۔ یہ قطب شاہی دور کا بلند پایہ اور منفرد شاعر اور زبردست ادیب تھا۔ وجہی ابراہیم قطب شاہ کے عہد میں موجود تھا۔ اس نے محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبد اللہ قطب شاہ کا زمانہ بھی دیکھا۔ اس کی شاعری کی ابتدا گو ابراہیم قطب شاہ ہی کے دور سے شروع ہوئی۔ لیکن محمد قلی قطب شاہ کی شعر و سخن سے دلچسپی اور شعرا نوازی نے وجہی کو بھی ابھرنے اور چمکنے کا موقع دیا۔ اسی بادشاہ کے زمانے میں اس نے 'سب رس' اور ... 'قطب مشتری' کے مصنف کی حیثیت سے مقبولیت اور شہرت حاصل کی۔ دربار سے منسلک ہوا اور ملک الشعرا کے درجہ کو پہنچا۔ دربار میں اس کی بڑی عزت اور قدر تھی۔ وجہی کو اپنی شاعری پر بہت ناز تھا وہ دوسروں کو خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ چنانچہ ملا غواصی بھی وجہی کے مقابلہ میں بالکل ماند تھا۔

وجہی بڑا خوش نصیب شاعر اور ادیب ہے۔ اس کی نظم و نثر دونوں کے نمونے دستیاب ہوتے ہیں۔ اس کی تصانیف سے نظم میں مثنوی 'قطب مشتری' بہت مشہور اور قابل قدر ہے۔ یہ محمد قلی ولی عہد گولکنڈہ کی منظوم عشقیہ داستان ہے جس کا ہیرو محمد قلی ہے۔ نثر میں وجہی کی "سب رس" بہت مشہور کتاب ہے۔ وجہی کا یہ نثری کارنامہ بھی اردو ادب کا ایک لافانی شاہکار ہے۔ اصناف سخن میں مثنوی اور غزلوں کے علاوہ اس کی رباعیاں بھی قطب مشتری اور سب رس میں موجود ہیں جن میں سے چند درج ذیل ہیں ؎

عاشق ہے جگ کوئی پند اسے بھاسی نا — سر ہے ملک اسی بات میں تے جاسی نا
کیا کام ستا عشق سے کہتے ہیں اسے — ہرگز کسی کے کہنے سنے وہ آسی نا

دنیا ہے تھا پہ رہتا ہے جس اسے لگ — دو دین تے اسے جان نہ دے تس ہے لگ
گر پیو سوں مل پیچھے ہونے لگتا ہے — تو یاد کر اس پیو کوں اپس ایس ہے لگ

اس باغ سے آج جو آئی ہے پری — یک دل ستی پیو تجھ سوں لگائی ہے پری
بجو دھات اس سات مجلس کوں سنگار — اے شاہ تجھ بیگ بلائی ہے پری

اے ناز بھری میں نہ دکھوں گر توں دکھتی ۔۔۔ دکھنی تری امرت تھی میٹھی مجکوں دکھتی
کیا خوب انکھیاں ہیچ مستی تھی خستی ۔۔۔ تج لٹ جو پلی بادسوں جاگ کے اٹھی

+

ہشیار کدھیں نہوے مستی میری ۔۔۔ مے سات رنگی گئی ہے یو مستی میری
جیوں چاند ہور آفتاب عالم میں ۔۔۔ مشہور ہے آج سے پہ مستی میری

+

وو ناز بھری انکھ مرے جاناں کی ۔۔۔ سد چھین لیتی چھین لیتی ہیں مسلماناں کی
اس گال پہ جو بال بکھر پھرتے ہیں ۔۔۔ گویا ہے وہ جماعت پریشاناں کی

+

غواصی توں حق بات کے سنگ نکو ۔۔۔ گر ہے توں موحد تو کسوں سنگ نکو
ہر رگ میں محبت کے ہیں کانٹے کانٹے ۔۔۔ کانٹیاں پہ چلیا نیٹ سوں جانگ نکو

+

جب چرخ شرابی کہ مرا نام رکھیا ۔۔۔ خورشید مرے دست میں لیا جام رکھیا
اسلام کرا کفر لگیا دیکھ سواد ۔۔۔ میخانے میں جا میں گرو اسلام رکھیا

+

عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ – ۱۰۸۳ھ)

یہ قطب شاہی سلطنت کا ساتواں بادشاہ ہے جو اپنے والد سلطان محمد قطب شاہ کے انتقال پر ۱۰۳۵ھ میں تخت پر بیٹھا۔ یہ اپنے نانا اور والد کی طرح علم دوست اور علم پرور بادشاہ تھا۔ اردو زبان و ادب کا شیدائی و سرپرست تھا۔ اردو شعراء و مصنفین کا قدردان اور مربی ہونے کے علاوہ خود بھی اردو کا پُرگو شاعر تھا۔ عبداللہ تخلص کرتا تھا۔ اس کے دربار میں علماء و شعراء جمع تھے۔ وجہی اور غواصی اس کے دربار کے ممتاز بلند پایہ اور ملک الشعراء تھے۔ عبداللہ قطب شاہ اپنے نانا محمد قلی قطب شاہ کی طرح ایک صاحب دیوان شاعر گزرا ہے جو اقلیم دکن کے ساتھ ساتھ اقلیم سخن کا بھی تاجور تھا۔ ہر صنف سخن میں اس نے طبع آزمائی کی ہے۔ قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، لیکن رباعی اس کے مطبوعہ کلیات میں نہیں ہے۔ مجھے تحقیق کے دوران میں اس صاحب دیوان شاعر بادشاہ کی ایک رباعی ملی ہے جو ذیل میں درج کی جاتی ہے ؎

اس جگ کے سب خوباں منے پر آ دسیا جمع ہے ۔۔۔ جن یک کوں دیکھیا جمع میں خاطر ادسیا جمع ہے
یک شمع کے آپاس جیوں دکھیں ہزاراں آرسیاں ۔۔۔ دستا ہے ہر یک میں جدا لیکن وہی ایک شمع ہے

علی عادل شاہ ثانی شاہی (۱۰۶۷ – ۱۰۸۳ھ)

یہ عادل شاہی سلطنت کا آخری بادشاہ ہے۔ اس کا شمار بھی ان سلاطین میں ہوتا ہے جو حکومت و سلطنت کے علاوہ

اقلیم سخن کے بھی سلطان تھے ۔ یہ شاہی تخلص کرتا تھا۔ علماء و شعراء کا قدردان اور سرپرست تھا۔ اس کے دربار میں ممتاز ادیب اور مشہور و بلند پایہ شعراء جمع تھے۔ نصرتی ، ممتاز قادرالکلام اور پرگو شاعر اس کے دربار کا ملک الشعراء تھا۔ جسے بادشاہ سے تلمذ حاصل تھا۔ شاہی بلند پایہ اور صاحب دیوان شاعر تھا ۔ اس کے کلیات کا ایک نادر نسخہ سنٹرل ریکارڈز آفس (حیدرآباد) میں محفوظ ہے ۔ دیگر اصناف سخن قصائد، مثنوی اور غزلوں کے ساتھ شاہی کی ذیل کی ایک رباعی بھی کلیات کی زینت ہے ؎

سب دیس گیا ہے دہن تے لڑتے لڑتے　　گھٹ رات گئی ہے پانوں پڑتے پڑتے
یا شیک دن کا او چ لگتا ہے　　دسے پانوں میری بہت کا چڑتے چڑتے

+

نصرتی

شیخ نصرت نام اور نصرتی تخلص ہے ۔ یہ عادل شاہی سلطنت کا ممتاز اور بلند پایہ شاعر تھا۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی کے دربار کا ملک الشعراء تھا۔ اسے علی عادل شاہ ثانی شاہی سے تلمذ تھا جسے نصرتی اپنے لئے باعث فخر خیال کرتا تھا اس کا اظہار نصرتی نے اپنے اشعار میں فخریہ طور پر کیا ہے۔ وہ ایک پرگو اور قادرالکلام شاعر تھا اور فی البدیہہ شعر بھی کہتا تھا۔ اُردو شاعر کی حیثیت سے اس کا درجہ بہت بلند اور دیگر شعراء میں ممتاز اور نمایاں تھا۔ وہ بہت مقبول اور مشہور تھا۔ اپنے ہمعصر شعراء میں کافی عزت اور قدر کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ اس کی شاعرانہ عظمت اور قابلیت کا اعتراف تقریباً تمام تذکرہ نویس اور مورخین نے کیا ہے ۔ اس کی تخلیقات سے دو مثنویاں گلشن عشق اور علی نامہ بہت مشہور ہیں۔ تاریخ اسکندری بھی اس کی ایک منظوم تصنیف ہے، جس کا ذکر مولوی عبدالحق نے کیا ہے ۔ اس کے ان منظوم کارناموں کو دیکھنے سے واضح ہوتا ہے کہ نصرتی اپنے وقت کا اُردو کا زبردست بلند پایہ شاعر تھا جس نے مثنوی، قصائد کے علاوہ دیگر اصناف سخن غزل اور رباعی میں بھی طبع آزمائی کی۔ اس سے یہ قیاس ہوتا ہے کہ شاید اس نے کوئی دیوان بھی اپنی یادگار چھوڑا ہو جو اس وقت تک دستیاب نہیں ہوا اور بہت ممکن ہے کہ آئندہ تحقیق میں منظر عام پر آئے۔ نصرتی کی رباعیوں میں سے چند پیش ہیں ؎

اے اسم ترا سب میں بجے وانی ہے　　ہر درد کوں اس دل کے دوا شافی ہے
غیرت ہے مرے جیو کوں تسے غیر کی آس　　یک تُوں چ دو عالم میں بجے کافی ہے

+

انصاف رہنے کی ہے اے شوخ چنچل تجہ گت　　ظاہر تو وفا دستا باطن میں وفا کی بست
سر رشتہ محبت کا ریشم کی نمن اچھنا　　صورت میں نرم نازک سیرت میں قوی دست

+

نادان سوں نصیحت کے بچن بول نکو　　پانی سے کھاری توں شکر گھول نکو
کیا قدر گہر کی بوجھے بدگوہر　　دھنگر کے انگے انگ کا کھول نکو

+

پہنچے گا تجے اوج جو کچھ قسمت ہے — اس سفلہ فلک کی تجے کیا منت ہے
ورلی تھیں پوتی پہ فلک کی پروا — چوتی پہ کریک رانڈ کو یو ہمت ہے

یاران دکن کس سوں وفائی نہ کریں — ہوئیں تو بلند بخت بھلائی نہ کریں
خوبی تو ہیں ان کی کیا قطع نظر — اپکار ہے گر پھر کو برائی نہ کریں

عبدالرزاق منشی

عبدالرزاق منشی کے حالات اور کارناموں کا حال معلوم نہیں۔ البتہ اسقدر معلوم ہوتا ہے کہ یہ نصرتی ملک الشعرائے بیجاپور کا ہم عصر اور علی عادل شاہ ثانی شاہی کے زمانے میں موجود تھا۔ اس کی ایک رباعی ملی ہے جو اس نے اپنے ہم عصر بلند پایہ اور ممتاز شاعر نصرتی کی مثنوی گلشن عشق کی تعریف میں کہی تھی۔ اس سے قیاس ہوتا ہے کہ عبدالرزاق منشی کو اردو شعر و سخن سے لگاؤ اور دلچسپی تھی اور وہ کلام بھی موزوں کیا کرتا تھا۔ رباعی سے اس کی قادر الکلامی اور قدرت بیان کا اندازہ ہوتا ہے۔ رباعی یہ ہے

جی گل نزاکت کا بول اس بن میں — یکیک رنگ کا پیالہ ہے اس فن میں
ہر لیے معطر دے رنگین نظر — جن سیر کرے عشق کے اس گلشن میں

میراں جی خدانما

یہ قطب شاہی دور کے صوفی شاعر اور ادیب ہیں۔ عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں موجود تھے اور ۱۰۷۵ھ میں انتقال کیا یہ امین الدین اعلیٰ بن برہان الدین جانم بیجاپوری کے مرید اور خلیفہ تھے۔ اپنے پیر و مرشد اور اس سلسلے کے بزرگوں کی طرح حضرت نے بھی اپنے مریدوں اور معتقدوں کی تعلیم و تربیت اور عوام کی ہدایت کے لئے دکنی میں تصوف و سلوک وغیرہ پر نثر و نظم میں مختلف کتابیں لکھیں۔ مولوی عبدالحق نے اُردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" اور نصیرالدین ہاشمی صاحب نے "دکن میں اردو" میں ان کا ایک ادیب اور نثر نگار کی حیثیت سے ذکر کیا ہے۔ البتہ ڈاکٹر عبدالحفیظ قتیل نے اپنی کتاب "میراں جی خدانما" میں ان کے منظوم کارناموں کا ذکر کرتے ہوئے نمونۂ کلام بھی دیا ہے۔ میراں جی خدانما کے نثری کارنامے اُردو ادب کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتے اور زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اسطرح میراں جی شاعر سے زیادہ ایک ادیب اور نثر نگار کی حیثیت سے زیادہ نمایاں اور مشہور ہیں۔ اگرچہ کہ اس دور کے ہمعصر شعرا میں ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن شاعری کے ذریعہ تعلیم و تربیت اور تبلیغ و تدریس کے جس کام کا آغاز حضرت خواجہ بندہ نوازؒ اور اس سلسلے کے بزرگوں اور صوفیائے کیا تھا میراں جی خدانما نے ان کی اتباع میں اس تحریک کو آگے بڑھانے میں نمایاں حصہ لیا۔ اور نثر و نظم دونوں میں یادگار کتابیں اور منظوم کارنامے چھوڑے۔ مجھے دوران تحقیق دیگر اصناف کے علاوہ حضرت کی ایک رباعی بھی ملی ہے جو یہ ہے

دو دلیس کے دُنیا میں ہیں تم مستی کیا — تن اہل نیست ہے تحقیق تجے ہستی کیا
بستی میں مست ہو چو تن جہاں تج نفتا — تن اہل خرابات ستے تجے ہستی کیا

میراں یعقوب

یہ قطب شاہی دَور کے صوفی شاعر اور ادیب ہیں۔ عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں گولکنڈہ میں موجود تھے۔ یہ میراں جی خدا نما کے مُرید اور خلیفہ تھے۔ انھوں نے اپنے پیر و مرشد کی ہدایت پر شیخ رکن الدین بن عماد کاشانی کی فارسی کتاب "شمائل الاتقیا" کا اُردو نثر میں اسی نام سے ۱۰۶۷ھ میں نہایت کامیاب ترجمہ کیا تھا جو قدیم اُردو کی ایک کامیاب اور نادر کتاب خیال کی جاتی ہے۔ اس میں نثر کے ساتھ ساتھ اشعار اور رباعیاں بھی ہیں۔ اس سے قیاس ہوتا ہے کہ میراں یعقوب اپنے سلسلے کے بزرگانِ طریقت کی طرح خود بھی اُردو کے ایک اچھے ادیب و شاعر تھے اور دکنی زبان (قدیم اُردو) پر کافی عبور اور قدرت رکھتے تھے۔ ذیل میں ان کی چند رباعیاں پیش کی جاتی ہیں

جن ہمارا یار نہیں اللہ اُس کا یار اچھو ۔۔۔ جن ہمن آزار دیوے راحت اس بسیار اچھو

جن ہماری باٹ میں کانٹا رکھے کچھ بیر سوں ۔۔۔ پھُول اس کے عمر کیرے باغ کا بے خار اچھو

+

اُس مذہب ہور دین کوں سب جال سٹوں ۔۔۔ مذہب کے بدل اپنے ننگے عشق رکھوں

کب لگ رکھوں تج دل میں تیرا عشق چھُپا ۔۔۔ مقصود نہ مذہب ہے مقصود ہے توں

+

ہی بھید خوش آواز میں ہے پنہاں ۔۔۔ وہ بھید ہے سو ہے قرآن میں عیاں

اس دعویٰ کی صحت کوں سمجھنے خاطر ۔۔۔ فی الخلق یزید ما یشاء اللہ ہی بُرہان

+

کہیں ایک کامل جو صورتی میرا ہمدم ۔۔۔ یا کوئی بھیدل جو پاؤں اسکوں محرم

پس دو نو ہمیں کنج میں خلوت بیٹھے ۔۔۔ میں ماتم اپس کا کروں وو آپ ماتم

+

صنعتی

محمد ابراہیم نام اور صنعتی تخلص ہے۔ یہ عادل شاہی دَور کا درباری شاعر ہے جسے محمد عادل شاہ کے دربار سے توسل تھا۔ یہ مثنوی گو شاعر کی حیثیت سے متعارف اور مشہور ہے۔ راقم کو اس کی ایک رباعی دستیاب ہوئی ہے جو درج ذیل ہے۔

زاہد نکو توں عیش کوں رنداں کے ہر اک ترک ۔۔۔ نانک سے ہشیار اچھے مست جاں سے ترک

یو لک اپڑنے کچ جی اٹک نیں ہے صنعتی ۔۔۔ میانے تے توں نکل کے بچے تریخ سے اٹک

(۱)

بدیع حسینی
لکچرر ندوہ کالج، حیدرآباد

آہنگِ شعر اور دکھنی تلفظ

پیا باج پیالہ پیا جائے نا ۔ پیا باج یک تل جیا جائے نا

اس شعر میں اس کا بہت ہی کم امکان ہے کہ کوئی شخص اپنے تلفظ کی وجہ سے شعر کے آہنگ کو مجروح کر دے۔ یہی حال غالب کے اس شعر کا بھی ہے۔

جگر کو مرے عشقِ خونابہ مشرب ۔ لکھے ہے خداوندِ نعمت سلامت

لیکن اسی غزل کے مطلع میں تلفظ کا وہ یکساں انداز سامنے آئے گا جو دوسرے شعروں میں آہنگ کا باعث بنا۔

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت ۔ پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شعر کا آہنگ کیا ہے اور شاعر نے الفاظ کے ساتھ کہاں کہاں کیا رویہ اختیار کیا ہے۔

آہنگ آواز کی چھوٹی بڑی لہروں سے حاصل ہوتا ہے اور آواز کی یہی چھوٹی بڑی لہریں لفظ کی بھی تشکیل کرتی ہیں۔ جب کوئی مصمتہ (حرف صحیح) کسی چھوٹے مصوتے (اعراب) کے ذریعہ ادا کیا جاتا ہے تو متحرک حرف کی یہ چھوٹی آواز ایک ماترا شمار ہوتی ہے۔ الف سے لے کر "ی" تک سارے حروف اس چھوٹی آواز کے ساتھ ہندی عروض کی اصطلاح میں "لگھو" کہلاتے ہیں۔ یہی ابھری مختصر آواز نغمہ کی بنیادی اکائی ہے۔ اگر مصوتے کی آواز طویل ہو تو اس کو دو ماترا کے برابر سمجھا جاتا ہے اور اس کا اصطلاحی نام "گرو" ہوگا۔ تفہیم کی سہولت کے لئے لگھو اور گرو کو (ا) اور (ـ) کی علامتوں سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ "دا" میں "د" کی ابھری اور مختصر آواز ایک ماترائی ہے۔ اس کو لگھو کہیں گے اور اس کے دوسرے جزو "ا" کی آواز طویل ہے۔ اس کی دو ماترائیں ہوں گی اور یہ گرو کہلائے گا۔ "دا" کو ہم کسی سانچے میں اس طرح ظاہر کریں گے (دا = اـ) اسی طرح حروفِ علت کے ساتھ لکھے جانے والے وہ تمام حروف جن کی آواز بھی طویل ہو گرو ہوں گے۔ اسی لئے کا، جا، کو، جو، سے اور بے وغیرہ بنیادی طور پر دو ماترائی آوازیں ہیں۔

اگر کوئی مصمتہ (حرف صحیح) کسی چھوٹے مصوتے (اعراب) کی مدد سے دوسرے مصمتے سے ٹکرائے تو اس ابھری آواز کی دو ماترائیں ہوں گی۔

اس لئے اس کو بھی گرو کہیں گے۔ تم، جس، تن وغیرہ دو ماترائی آوازیں ہیں۔ اُردو کا ہر لفظ اسی لگھو اور گرو سے مرکب ہے اور شعر کا آہنگ بھی انہیں اکہری اور دُہری آوازوں کی متناسب ترتیب سے تشکیل پاتا ہے۔ آہنگ کے بنیادی اجزا کو سمجھنے کے بعد اُردو عروض کے ترنمی سانچوں (ارکان) کا جاننا ضروری ہے۔ کیونکہ اُردو کے اشعار انہیں سانچوں سے ترتیب پانے والے آہنگ میں ڈھلتے ہیں۔

اردو عروض عربی سے لیا گیا ہے اور اس میں ترنم کے بنیادی اجزا دُہری اور تہری آوازیں ہوتی ہیں۔ یہ تہری آواز اس کے سوا کچھ نہیں کہ دہری آواز کے ساتھ اکہری آواز جوڑ دی جائے۔ عروضیوں نے انہیں آوازوں کی متناسب ترتیب سے (۸) ترنمی سانچے بنائے ہیں۔ یہاں صرف انہی سانچوں کا ذکر کیا جائے گا جو ہمارے مقصد کے لئے ضروری ہیں۔ تہری اور دُہری آوازوں کی ترتیب کو ظاہر کرنے کے لئے "فعولن" اور برعکس ترتیب کے لئے "فاعلن" کے سانچے وضع کئے گئے ہیں جن کی مجموعی ماترائیں پانچ ہوں گی۔

رکن							
فعولن	تہری آواز	+	دُہری آواز	=	فعولن	=	(۵) حروف
	لگھو + گرو	+	گرو	=	اطک	=	(۵) ماترائیں
فاعلن	دُہری آواز	+	تہری آواز	=	فاعلن	=	(۵) حروف
	گرو	+	لگھو + گرو	=	طاک	=	(۵) ماترائیں

ایک تہری اور دو دہری آوازوں کی ترتیب سے (۳) اور سانچے بنتے ہیں۔

رکن					
مفاعیلن	تہری آواز	+ دہری آواز + دہری آواز	= مفاعی لن	=	(۷) حروف
	لگھو + گرو	+ گرو + گرو	= اطاک	=	(۷) ماترائیں
مستفعلن	دہری آواز	+ دہری آواز + تہری آواز	= مس تف علن	=	(۷) حروف
	گرو	+ گرو + لگھو + گرو	= طاطاک	=	(۷) ماترائیں
فاعلاتن	دہری آواز	+ تہری آواز + دہری آواز	= فاعلاتن	=	(۷) حروف
	گرو	+ لگھو + گرو + گرو	= طاطاک	=	(۷) ماترائیں

یہ سارے ترنمی سانچے خود مترنم ہیں اور ان میں سے محض ایک کی چار بار تکرار سے ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر فعولن کو چار بار دہرائیے۔

(۱) فعولن فعولن فعولن فعولن ۔ اس آہنگ کو عروض کی اصطلاح میں بحر متقارب مثمن سالم کہیں گے۔ سالم اس لئے کہ اس ترنمی سانچے میں قطع و برید کرکے اور بھی سانچے بنائے جاتے ہیں اور کانٹ چھانٹ کے انداز کے مطابق ان کے نام بھی مختلف ہوں گے۔

(۲) فعولن فعولن فعولن فَعَل ۔ آخری رکن سے ایک دہری آواز نکال دی گئی ہے۔ اس لئے اس کو بحر متقارب مثمن محذوف الآخر کہتے ہیں۔ آخری رکن سے اگر صرف ایک ماترا کم کی جائے تو اس کی صورت ہوگی۔ "فعول" اس کو مقصور کہیں گے۔ کسی شعر کے ایک مصرعہ میں فَعَل اور دوسرے میں فَعُول آنے سے آہنگ میں کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ اُردو اور فارسی کی بیشتر مثنویاں اسی بحر میں کہی گئی ہیں۔ میر حسن کی مثنوی سحر البیان کا یہی آہنگ ہے۔ دکنی میں بھی یہ آہنگ کافی مقبول رہا۔ حسب ذیل دکنی مثنویاں اسی آہنگ

میں ہیں۔

پھول بن (قریشی)، توصیف نامہ (فیروز)، ابراہیم نامہ (عبدل)، لیلیٰ مجنوں (احمد)، چندر بدن ماہیار (مقیمی)، بہرام حسن بانو (امین دولت)، قصہ تمیم انصاری، گلدستہ (صنعتی)، خاور نامہ (رستمی)، گلشن عشق (نصرتی)، علی نامہ (نصرتی)، سیف الملوک بدیع الجمال، طوطی نامہ (غواصی)، بہرام وگل اندام (طبعی)، قصہ بے نظیر (ابن نشاطی)، رضوان شاہ و روح افزا (فائز)، پدماوت (غلام علی)، ترغیب نامہ (شاہ ملک)، یوسف زلیخا (ہاشمی)، قطب مشتری (وجہی)، ظفر نامہ نظام شاہ، میزبانی نامہ (شوقی)، ظفر نامہ (لطیف)، جنگ نامہ (اشرف)، دیپک پتنگ، چیت لگن (مشرقی)، ہدایت ہندی (صنعتی)، بوستان خیال (سراج)

(۳) فعلن فعلن فعلن فعلن: عروضی تقطیع کی رو سے "فعولن" کا ایک روپ "فعلن" حاصل ہوتا ہے۔ یہ بحر بڑی مترنم ہے۔ اس میں مختلف قسم کی تبدیلیاں (زحافات) ہوتی ہیں اور ان تبدیلیوں کی وجہ سے شاعر کو بڑی آزادی حاصل ہوتی ہے۔ لیکن اردو میں اس کا چلن بہت ہی کم ہے۔ حالی کی مناجات بیوہ، میر اور مومن کی دو ایک مثنویاں اس بحر میں ملتی ہیں۔ ابتدائی دور کے صوفی شاعروں نے اکثر یہی بحر استعمال کی ہے۔ ان کے علاوہ حسب ذیل مثنویاں اسی آہنگ میں ہیں۔

نورسہار (اشرف)، ارشاد نامہ (جانم)، سہاگن نامہ (شاہ راجی)، جنگ نامہ (شاہ محمد)

دکنی مثنویوں میں حسب ذیل دو آہنگ کا بھی چلن رہا ہے۔

(۴) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: بحر رمل مسدس محذوف الآخر۔ آخری رکن فعولن کی بجائے فاعلات (مقصور) بھی آسکتا ہے۔ اردو میں بھی اس بحر میں مثنویاں کہی گئی ہیں۔ حسب ذیل دکنی مثنویوں کا آہنگ یہی ہے۔

پنچھی باچھا (وجدی)، عشق حقیقی (لطف)

(۵) مفاعیلن مفاعیلن فعولن۔ بحر ہزج مسدس محذوف الآخر۔ آخری رکن فعولن کی بجائے مفاعیل (مقصور) بھی آسکتا ہے۔ اردو کی مثنویاں اس بحر میں بھی ملتی ہیں۔ دکنی شاعروں کے ہاں بھی اس کا خوب چلن رہا ہے۔ مندرجہ ذیل مثنویاں اسی آہنگ میں ہیں۔

ہشت بہشت (خوشنود)، پھول بن (ابن نشاطی)، نیہ درپن (مُہر)، روضۃ الشہداء (ولی ویلوری)، بارہ ماسہ (افضل)، صورت (ولی اورنگ آبادی)، تصویر جاناں (شفیق)، لعل و گوہر (عارف الدین عاجز)، شمشاد و صنوبر (غلام قادر سامی)، طالب و موہنی (سید محمود الزکی)

(۶) مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن: بحر رجز مثمن سالم۔ مثنوی کے لئے اس بحر کو موزوں نہیں سمجھا جاتا۔ اردو میں کوئی مثنوی اس بحر میں نہیں ملتی۔ دکنی میں صرف قطبی کی تحفۃ النصائح اس آہنگ میں ہے۔

اگر شعر آہنگ کی تلاش کے لئے پڑھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ مصرعے میں دو یا تین مقام ایسے ہیں جہاں تھوڑا سا ٹھہراؤ ہے یہی ٹھہراؤ ایک رکن کے اختتام اور دوسرے کے آغاز کو ظاہر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے اسی شعر کو لیجئے۔

دہا گر کوئی تا قیامت سلامت   پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

شعر کو "شعر کی طرح" پڑھتے ہوئے غور کیا جائے تو اس ٹھہراؤ کی نشان دہی طبع سلیم کے لئے چنداں مشکل نہیں۔ یہاں ایک بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ ٹھہراؤ کسی لفظ کے دو ٹکڑے بھی کر سکتا ہے۔

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

کیا ہم نے ٹھیک مقامات تلاش کئے ہیں، یہ جاننے کا ابتدائی اور آسان طریقہ یہی ہے کہ ہر ٹکڑے میں لگھو اور گرو دیکھ لئے جائیں لگھو اور گرو کی ترتیب ہر ایک ٹکڑے میں برابر ہو تو سمجھئے کہ ٹھیک مقامات پر ٹھہراؤ کا احساس کیا گیا ہے:

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

اہک اہک اہک اہک اہک اہک اہک اہک

یہاں کچھ باتیں غور طلب ہیں۔ "کوئی" کا ہندسی سانچہ (اہک) ہونا چاہئے تھا۔ "پھر اک" کا (اہک) اور "ہے" کا (اہک) ہونا چاہئے تھا۔

جب پورا مصرعہ پڑھتے ہوئے "کوئی" کے تلفظ پر غور کرتے ہیں تو اس کا تلفظ "کُئی" محسوس ہوتا ہے۔ کسی طویل آواز کے اختصار کو سمجھنے کا ایک آسان طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اسی مصرعہ میں مشکوک آواز سے قریب ہی کوئی ایسی آواز تلاش کریں جسے قطعیت کے ساتھ لگھو یا گرو کہا جا سکے۔ اس مصرعہ میں "ر" قطعی طور پر لگھو ہے۔ اسی طرح "گر" اور "مت" کے گرو ہونے میں کوئی شک نہیں کیا جا سکتا۔ پورا مصرعہ پڑھتے ہوئے غور کرنا ہوگا کہ "کو" کے ادا کرنے میں کیا اتنا ہی وقت لگتا ہے جتنا "گر" اور "مت" کے ادا کرنے میں۔ جب یہ محسوس ہو جائے کہ "کو" نسبتاً کم وقت میں ادا ہو رہا ہے تو "رہا" میں "ر" اور "کو" کی آواز کے تقابل سے اس کی تصدیق کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح دوسرے مصرعہ میں بھی صرف آوازوں پر غور کرنے سے متذکرہ بالا ہندسی سانچہ اور آہنگ معلوم کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ "پھر اک" کا پورا پورا تلفظ نہیں ہوتا بلکہ "ر" "ک" سے مل جاتی ہے اور آواز "پھرک" نکلتی ہے اسی طرح "ہے" بھی مختصر آواز دے رہا ہے۔

جس طرح کوئی طویل آواز مختصر ادا ہوتی ہے اسی طرح کوئی مختصر آواز مصرعہ کے آہنگ میں طویل بھی ہو سکتی ہے۔ غالب کی اسی غزل کا ایک مصرعہ ہے۔ علی الرغم دشمن شہیدِ وفا ہوں

"علی الرغم دشمن" میں "م" کا زیر اپنی مقررہ مختصر آواز میں ادا ہو رہا ہے لیکن "شہیدِ وفا ہوں" "د" کا زیر "ے" کی طویل آواز دے رہا ہے۔ اس مصرعہ کا ہندسی سانچہ اور آہنگ اس طرح ظاہر کیا جاتا ہے۔

علی الرغم دشمن شہیدِ وفا ہوں

علر رغ م دشمن شہیدے وفا ہوں

اہک اہک اہک اہک

فعولن فعولن فعولن فعولن

یہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ بعض اوقات الفاظ کی مکتوبی صورت میں کچھ حروف زائد لکھے جاتے ہیں۔ جیسے "علی الرغم" میں "ی ال" زائد ہیں اور ان کا تلفظ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس کبھی الفاظ کی مکتوبی صورت میں کوئی حرف نہیں لکھا جاتا اگرچہ تلفظ میں موجود ہوتا ہے۔ جیسے "علی الرغم" میں ایک "ر" مکتوب ہے لیکن تلفظ میں دو "ر" ادا ہو رہی ہیں۔

دکنی شعر پڑھتے ہوئے ان کے علاوہ اور بہت سی باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کیونکہ آج کی طرح اُن دنوں لفظ کی کوئی

منزرہ شکل نہیں تھی۔ زبان صحیح معنی میں عوام کی تھی اور عام بول چال کی تابع۔ جن کی موج پر کس کا پہرہ ہو سکتا ہے۔ ہلکے پھلکے احساسات شدید اور گہرے جذبات آواز کے اُتار چڑھاؤ سے ظاہر ہوتے اور سب و لہجہ کا نکھار ان الفاظ میں یا آہنگ اور معنی میں نیا رنگ پیدا کرتا۔ رنگ روپ بدلتے گئے۔ لفظ بگڑتے رہے بنتے رہے۔ بعد والوں نے کچھ کو اپنا لیا، بہت سوں سے منہ موڑ لیا۔ زبان کے نوک پلک سنوارے جاتے رہے۔ مگر لب و لہجہ سدھرتے سدھرتے ہی سدھرتا ہے۔ ناسخ کی زبان اور اصلاح زبان سے کس کو انکار مگر ایک ہی شعر میں وہ بھی "پیالہ" کے دو تلفظ کرتے ہیں۔

پیالہ مجھ آزاد کا بھر دے ساقی　　نہیں میرا پیالہ بھرا چاہتا ہے

غالب "کہو، ہو، جو" کا قافیہ "وہ" (وو) کر جاتے ہیں۔

ہیں پھر اُن سے اُمید اور انہیں ہماری قدر　　ہماری بات ہی پوچھیں نہ "وو" تو کیونکر ہو

مومن "وہی" کو "ووہی" کہتے ہیں۔

وہ شام وعدہ جو آئے تو بیخود و مست　　رہا وصال میں بھی "ووہی" انتظار مجھے

یہ شاعرانہ لغزش، ضرورتِ شعر کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ بول چال میں یونہی کہا جاتا ہے اور بقول میر مطابق محاورہ ہے۔ میر سے تقریباً دو سو سال پہلے نوسرہار کا مصنف اشرف بھی کچھ ایسی ہی بات کہتا ہے۔

جتّاں بولی جیسا بول　　تتّاں لیکھے سیتیں کھول

وجہی کو اپنی زبان، فصاحت اور سلاست پر ناز ہے

"ہرگز کوئی فصیح اس فصاحت سوں بات میں کیا اس رعایت بات کوں سلاست نیں دیا"

لیکن آج زبان کافی ارتقائی منزلیں طے کر چکی ہے اور اس منزل پر پہنچنے کے بعد چھوڑی ہوئی منزل کی طرف پلٹ کر دیکھتے ہیں تو ایک اجنبیت محسوس ہوتی ہے اور ہم الفاظ کا صحیح لب و لہجہ میں تلفظ نہیں کر پاتے۔ اس کے علاوہ تلفظ اور رسم کتابت کا اختلاف بھی ہماری مشکل میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک لفظ "بہار" لیجئے۔ اُن دنوں "بہار" کو بار، بھار، بہار، بہر، بولتے اور لکھتے بھی تھے لیکن تلفظ اور کتابت میں مطابقت کا بہت کم خیال رکھا جاتا تھا۔ نظم میں آہنگ ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جس کی رہنمائی میں الفاظ کے مروجہ تلفظ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں "بہار" کا تلفظ اور معنی دونوں ہی دلچسپ ہیں۔ پہلے مصرعہ میں "بہار" کو "بھار" پڑھیے اور بہار مراد لیجئے۔ دوسرے مصرعہ میں "بہار" ہی پڑھیے لیکن "بھار" سمجھئے۔

کرما دیکھ سک کر او بالیشاں کا بھار　　سٹالیا بچ ریاں اوپر کے بہار[1]

پہلے مصرعہ میں "بہار" کو "بھار" پڑھیں گے کیونکہ آہنگ کے لئے صرف ایک گرو ([illegible]) یا دو لگھو ([illegible]) کی ضرورت ہے اور "بہار" ([illegible]) چار ماترائی ہے۔ "ہ" کو مخلوط کرنے سے مطلوبہ آہنگ ([illegible] = بھار) بہ آسانی حاصل ہو جاتا ہے۔

کبھی لفظ کا صحیح املا لکھا ہوتا ہے۔ لیکن آہنگ کے مطابق "صحیح تلفظ" کرنا دکنی زبان کے مزاج اور آہنگ سے واقفیت

---

[1] ۱۸۰ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (کتب خانہ سالار جنگ)

کے بغیر ممکن نہیں۔

جمع ہی بیاں کہہ منتی ہور با ہر مرد　　　شاد خوش بیٹھی اتھی سب فرد فرد[1]

اس شعر میں "باہر" کا ادا اپنے اصلی رُوپ میں ہے۔ لیکن اسی طرح پڑھا جائے تو آہنگ باقی نہیں رہے گا اس لئے اسے ایسے دکنی لہجے میں پڑھنا ہوگا جو مطابق آہنگ ہو۔

جمع ہی بیاں کہہ منتے ہور بھاّر مرد　　　شاد خوش بیٹھے اتے سب فرد فرد

ذیل کے شعر میں "پیتا" کے بھی کچھ یہی انداز ہیں :۔

گئے من کی شدبد رہیا جیو جو دُک　　　توکیوں بھائیگا پیتا تجہ پڑک[2]

لیکن آہنگ کا تقاضہ ہے کہ اسطرح پڑھا جائے :۔

گئی من کی شدبد رہیا جیو جو دُک　　　توکیوں بھائے گا پیتا تجہ پڑک

یقیناً شاعر نے یہی مصرعہ باندھا ہوگا کیونکہ اس وقت مختلف تلفظ رائج تھے۔ محض ضرورت شعری سے لفظ کی صورت بگاڑنے کی ضرورت شاذ ہی لاحق ہوتی ہوگی۔

دکنی کا ہر شعر اس جانکاہی اور دیدہ ریزی کا طالب نہیں۔ بعض اتنے آسان اور سلیس ہیں کہ ہر پڑھا لکھا آدمی بغیر تلفظ کے صاف آہنگ قائم رکھ سکتا ہے۔

رزق معین موت حیات　　　پیدا کیتی یو دن رات[3]

یوسف کی عینک متانت کے جام　　　فصاحت ہر یک طلا کاری کام[4]

دیا خوب صورت سو انس کوں　　　کیا خوب زینت اوک فردوس[5]

کچھ شعر ایسے بھی مل جاتے ہیں جن میں دکنی تلفظ سے مکتوبی رُوپ ہم آہنگ ہوتا ہے۔

اسے دنیا کیری مکر و کید　　　کیسی کیسی شاہ تہ پید[6]

کہیں باج تو کوئی جانے نہ بات　　　سنے باج تو کوئی بوجھے نہ دھات[7]

الفاظ کے تنوع اور کتابت کے اختلاف کے پیش نظر دکنی شعر پڑھتے ہوئے جو نتائج اخذ ہوتے ہیں انہیں دو شعبوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(ا) تحریر میں آنے والے ایسے حروف یا علامتیں جن کی آوازوں یا تلفظ میں تبدیلی ہوتی ہے۔

(ب) ایسے ملفوظی روپ جن کے لئے تحریر میں کوئی علامت نہیں ہوتی۔

---

[1] ص ۲۳ پنچھی باچھا۔ وجدی (کتب خانہ سالار جنگ) [2] ص ۲۳ یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکنی ریسرچ) [3] ص ۱۵ نوسرہار۔ اشرف (ادارۂ ادبیات اُردو)
[4] ص ۱۳۷ یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکنی ریسرچ) [5] ص ۱۵ جوگ بل۔ قریشی (دکنی ریسرچ) [6] ص ۶ نوسرہار۔ اشرف (ادارۂ ادبیات اردو)
[7] ص ۹۱ ابراہیم نامہ۔ عبدل (کتب خانہ سالار جنگ)

مندرجہ بالا دو باتوں کی توضیح سے پہلے اس سلسلہ میں آنے والی کچھ اور باتوں کی وضاحت تفہیم میں سہولت کا باعث ہوگی۔

(۱) توضیح کے سلسلہ میں شعر "رسم مخطوطہ" کے مطابق نقل کیا جائے گا۔ مخطوطوں میں ہندی حروف کے مختلف رُوپ ملتے ہیں جیسے ٹ، (ت، ٹ، ث، ط)، ڈ، (د، ڈ، ڈ، ڈ، ڈ، ذ)، ڑ، (ر، ڑ، ڑ)، (س، ش، ش، ش، ص، ض) ان کے علاوہ "گ" کو "ک"، "پ" کو "ب" لکھا جاتا ہے۔ ہائے مخلوط اور ہائے ملفوظہ میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ کبھی مد، شوشے اور نقطے غیر ضروری طور پر لگ جاتے ہیں اور کبھی غیر ضروری سمجھ کر انہیں غائب کر دیا جاتا ہے۔

(۲) "رسم مخطوطہ" کے بعد شعر مروجہ رسم خط میں لکھا جائے گا، لیکن کہیں کہیں آہنگ بتلانے کے لئے کسی لفظ کے جوڑ الگ کر دئیے جائیں گے اور دکھنی تلفظ بتلانے کے لئے حسب ذیل علامتیں استعمال کی جائیں گی۔

(ا) نونِ غنہ، مروجہ طریقے کے مطابق لفظ کے آخر میں بغیر نقطے کے لکھا جائے گا۔ (ب) لفظ کے درمیان نونِ غنہ کے لئے نون پر اُلٹا جزم (ٮٛ) لگایا جائے گا، جیسے اَنٛدھیرا، کنٛکر، جنٛگل وغیرہ۔ ان الفاظ میں غنہ کی آواز حرفِ ماقبل سے ملی ہوتی ہے۔ (ج) دیگر مخلوط آوازوں کے لئے بھی اُلٹا جزم استعمال کیا جائے گا۔ جیسے پیٛار، خیٛال، کیٛا، جیٛا، تیٛوں، توتیٛوں وغیرہ۔

(۳) الفاظ کو آہنگ کے اظہار کے لئے تلفظ کی بنیاد پر لکھنے کی پُرانی روش کے برعکس جہاں تک ممکن ہو سکے "اصلی صورت" میں قائم رکھا جائے گا۔ تاکہ دکھنی تلفظ میں نونِ غنہ اور اسی قسم کی دوسری مخلوط آوازوں کو سمجھا جا سکے۔ آہنگ میں آوازوں کے اختصار، طوالت اور تغیر و تبدل کے اظہار کے لئے "ہندسی سانچہ" استعمال کیا جائے گا۔

الف: کتابت میں لکھے جانے والے ایسے حروف یا علامتیں جن کی آوازوں یا تلفظ میں تبدیلی ہو سکتی ہے۔

۱۔ "آ" لفظ کے شروع میں دو ماترائی آواز دیتا ہے لیکن دکھنی میں کبھی کبھی اس کی ایک ماترائی آواز ہوتی ہے۔ اس لئے آپ، آبرو، آگ کا تلفظ اپ، ابرو، اگ، بھی ہوتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "آوے" کا تلفظ "اوے" ہوگا۔ دوسرے مصرعہ میں "حکیم او" فعولن کے وزن پر "حکیمو" پڑھا جائے گا۔

(رسم مخطوط)

حکیم او جہ ہو کر آوے میرے دھیر — میرے گھاؤ پلکھاں کے نشتر سوں چیر[1]

حکیم او | چہ ہو کر | آوے مے | رے دھیر — مرے گھا | و پلکھاں | کے نشتر | سوں چیر

ا ک ا ا ک ا ا و ک ا ک ا — ا ک ا ا ک ا ا ک ا ا ک ا

فعولن فعولن فعو لن فعول — فعولن فعولن فعولن فعول

۲۔ لفظ کے درمیان یا آخر میں الف کی دو ماترائیں ہوتی ہیں۔ ہندی الفاظ کے آخر میں اس آواز کا اختصار آج بھی رواج ہے۔ دکھنی میں کبھی لفظ کے درمیان بھی یہ ایک ماترائی مصوتہ بن جاتا ہے۔ اس لئے چادر، تادر، بارا جیسے الفاظ میں درمیانی الف محض زبر کی طرح پڑھا جائے گا۔ ذیل کے شعر میں "بارا" کا تلفظ "برّا" ہوگا۔

---

[1] ۱ ۲۴/۱ یوسف زلیخا۔ ہاشمی (کتب خانہ سالار جنگ)

(رسم مخطوطہ)

ستاریاں کی بکریاں بارا باٹ کر   یو دھنگ کیا چاند کا نہاسٹ کر[1]

ستاریاں کی بکریاں برا با ٹ کر   یو دھنگ کیا چاں دکا نھا ٹ کر

اک اک اک اک اک   اک اک اک اک اک

فعولن فعولن فعولن فعل   فعولن فعولن فعولن فعل

۲۔ اگر کسی لفظ کے آخر میں " ائی" ہو تو الف زبر کی طرح پڑھا جائے گا اور ہمزہ کے حذف کے بعد صرف یائے ساکن باقی رہ جائے گی اس لئے روائی، دلائی اور چلائی کا تلفظ رَوَئی، دلَی، چلَی بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح دلائیں، چلائیں اور بجائیں دلَیں، چلَیں اور بجَیں پڑھے جا سکتے ہیں۔ ذیل کے شعر میں " چلائی " کو " چلَی" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

تو ساڑی زلیخا بجا کا نقاب   چلائی شوخ سوں شوخی کا خطاب[2]

تو ساڑی زلیخا بجا کا نقاب   چلَی شو خ سوں شو خی کا خطاب

اک اک اک اک اک   اک اک اک اک اک

فعولن فعولن فعولن فعول   فعولن فعولن فعولن فعول

ذیل کے شعر میں " لائیں " کا تلفظ " لَیں " ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

دسے عشق یوں باولے پن بھسار   جو پاتاں کے رونے میں لائیں گل کے ہار[3]

دسے عش ق یوں با ولے پن بھسار   جو پاتاں کے رونے میں لَیں گل کے ہار

اک اک اک اک اک   اک اک اک اک اک

فعولن فعولن فعولن فعول   فعولن فعولن فعولن فعول

۴۔ اگر الف کے بعد واؤ متحرک ہو اور الف، زبر کی طرح پڑھا جائے تو بھی " و " ساکن ہو جاتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں " بہاوتی " کو " بہَوتے " پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

ایستا کرتی غم اندوہ   نیر بہاوتی تو رو رو ہ[4]

ایستا کرتے غم اَن دوہ   نیر بہَوتے تو رو رو ہ

کک کک کک اک   اک اک کک اک

فعلن فعلن فعلن فاع   فعل فعولن فعلن فاع

---

[1] ورق ۲ بہرام گل اندام طبعی (اسٹیٹ لائبریری آندھرا پردیش) [2] ورق ۴۵ ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (ک۔س) [3] ورق ۱۳۵ الف یوسف زلیخا۔ ہاشمی دکنی بیس؟ [4] ورق ۲ ب نو سرہار۔ اشرف (ادارۂ ادبیات اردو)

کبھی مندرجہ بالا عمل کے بعد دو ماترائی آواز کو مزید مختصر کر کے ایک ماترا برابر ادا کرنا ہوتا ہے۔ جیسے "پاؤ" میں اگر الف زبر کی طرح پڑھا جائے تو تلفظ "پو" ہوگا۔ یہ دو ماترائی آواز ہے۔ اس کی ایک ماترائی آواز کے اظہار کے لئے اردو میں کوئی علامت نہیں ہے اس لئے "پو" ہی لکھیں گے۔ لیکن تلفظ میں آواز ایک ماترا برابر ہوگی۔ ذیل کے شعر میں "پاؤ" اسی انداز میں ادا ہوگا۔

(رسم مخطوط)

ہوے بے خبر تن نہ رہ کچھ سنبھال کھڑی کاں پتے ہتھ پاؤں پل پڈے ڈال[1]

ہوے بے خبر تن نہ رہ کچھ سنبھال کھڑے کاں پتے ہتھ پو ٹل پے ڈھڈال

اکک اکک اکک اکا اکک اکک اکک اکا

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول

(۵) اگر کسی لفظ کے آخر میں "اؤں" ہو تو الف زبر کی طرح پڑھا جائے گا اور ہمزہ کے حذف ہونے کے بعد واو ساکن اور نون غنہ (اؤں) باقی رہ جائیں گے اور حرفِ ماقبل "ؤ" سے مل کر پڑھا جائے گا۔ اس لئے جاؤں، ماؤں جیسے الفاظ کا تلفظ "جؤں، مؤں" وغیرہ ہو جائیگا۔ ذیل کے شعر میں "ناؤں" الف کے اختصار سے "نؤں" ہوگیا۔ "ؤ" سے پہلے اور بعد دو نون غنہ غیر ضروری ہیں اس لئے ایک کے حذف کرنے کے بعد "ؤ" کو ساکن کر کے "نؤں" پڑھیں گے۔

(رسم مخطوط)

دجا راجا کی پنڈ تکا تھا فرزند کہے ناؤں اس جوانکا تھا بدیا چند[2]

دجا راجا کے پنڈت کا تھا فرزند کہے نؤں اس جواں کا تھا بدیا چند

اکک اکک اکا اکک اکک اکا

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل

(۶) "ی" جب کسی لفظ کے آخر یا درمیان میں آتی ہے تو اس کی آواز دو ماترائی ہوتی ہے لیکن دکنی میں محض زیر کی طرح یا ایک ماترائی آواز بھی ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں "سیکھے" کو "سکھے" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوط)

سیکھے کوئی مکتب میں روزہ نماز توں سیکھے عشق ہور کتے جیب دراز[3]

سیکھے کو ی مکتب میں روزہ نماز توں سیکھی عشق ہور کتی جیب دراز

اکک اکک اکک اکا اکک اکک اکک اکا

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن[4] فعول

۱۔ ص ۲۳۔ ابراہیم نامہ۔ عبدل (کتب خانہ سالار جنگ) ۲۔ ص ۱۱ نیر درپن۔ جنر (کتب خانہ سالار جنگ)
۳۔ ص ۱۱ الیسی مجنوں۔ جنر (کتب خانہ سالار جنگ) ۴۔ جائز ہے کیونکہ اس سے آہنگ متاثر نہیں ہوتا۔

(۷) یائے لین (ایسی یائے ساکن جس کے پہلے زبر ہو) کی عام طور سے دو ماترائی آواز ہوتی ہے۔ لیکن دکنی میں کبھی یہ ایک ماترائی آواز ہو جاتی ہے۔ ایسی ایک ماترائی آواز کے لئے اُردو میں کوئی علامت نہیں ہے۔ اس لئے کتابت میں یہی "ی" لکھی تو جائے گی لیکن تلفظ میں آواز ایک ماترا کے برابر ادا ہوگی۔ حسب ذیل شعر میں "لیلیٰ" کی یائے لین مختصر ادا ہوگی اور یہ چار ماترائی لفظ (لیلیٰ = ۔ ۔ ۔) تین ماترائی (لیلیٰ = ۔ ۔) ہو جائے گا۔

(رسم مخطوط)

لیلے کے کتیاں میانے کا یک کُتّا   آیا شیر غزیں یا جیوں کر جیستا[1]

لیلیٰ کے کُتیّں میا نے کا یک کُتّا   آیا شے رغزیں یا جیوں کر جِتا

اکک اکک اکک اک   اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعَل   فعولن فعولن فعولن فعَل

(۸) کبھی لفظ کے آخر میں "ی" زائد لکھی ہوتی ہے۔ حسب ذیل شعر میں "تجی" کو "تج" پڑھنا ہوگا اور "ی" حذف ہو جائیگی۔

(رسم مخطوط)

اُسی دن تے تجی لگ حیدر کتی   تجی صف شکن ہور صفدر کتی[2]

اُسی دن تے تج لگ حیدر کتے   تجے صف شکن ہو ر صفدر کتے

اکک اکک اکک اک   اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعَل   فعولن فعولن فعولن فعَل

(۹) لفظ کے آخر یا درمیان میں "و" کی دو ماترائی آواز ہوتی ہے لیکن دکنی میں کبھی پیش کی طرح ایک ماترائی ہو جاتی ہے اسلئے سونا، پھول اور قبول وغیرہ کا تلفظ سُنا، پھُل، اور قبُل بھی ہو سکتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "سورج کا تلفظ" "سُرج" ہوگا۔

(رسم مخطوط)

سورج رنگیری اگیں جالیا ہے انگ   کرن ابسین تج تیں پر نسں پتنگ[3]

سورج رنگ کری اگ میں جالیا ہے انگ   کرن اب سیں تج شم ع پر نس پتنگ

اکک اکک اکک اکا   اکک اکک اکک اکا

فعولن فعولن فعولن فعَل   فعولن فعولن فعولن فعَل

(۱۰) اگر کسی لفظ کے آخر میں "وئی" ہو تو "و" پیش کی طرح پڑھا جائے گا اور ہمزہ حذف کر دی جائے گی۔ اسلئے مندرجہ ذیل شعر میں "خوشبوئی" کا تلفظ "خُش بُی" ہوگا۔

---

[1] پ لیلیٰ مجنوں۔ عاجز (کتب خانہ سالار جنگ)

[2] پ چت لگن۔ عشرتی (کتب خانہ سالار جنگ)

[3] پ بہرام گل اندام۔ طبعی (اسٹیٹ لائبریری آندھرا پردیش)

(۱۸) کبھی نونِ معلن ساکن کو نونِ غنہ پڑھنا ہوتا ہے۔ اس لئے "کندن، قندیل" وغیرہ کا تلفظ "کُنّدن" اور "قنّدیل" بھی ہوتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "کندن" کو "کُنّدن" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوط)

کھڑی ہیں اکت کر سو پر وار بار — جتاں ہاتھ رتنوں کندن کیاں سنوار[1]

کھڑی ہیں | اکت کر | سو پر وا | ر بار | جتاں ہا | تھ رتنوں | کُنّدن کیاں | سنوار

اعک | اکک | اعک | اکا | اعک | اعک | اکک | اکا

فعولن | فعولن | فعولن | فعول | فعولن | فعولن | فعولن | فعول

(۱۹) کبھی نونِ معلن متحرک، نونِ غنہ ہو جاتا ہے۔ ذیل کی مثال میں "ن" کا حذف بھی کیا جا سکتا ہے۔

(رسم مخطوط)

لیلےٰ بات دل کی کہی اوس کنے — مجنوں دل کے کانوں تے چپ کر سنے[2]

لیلیٰ با | ت دل کی | کہی اُس | کنے | مجنوں دل | کے کانوں | تے چپ کر | سنے

اعک | اعک | اعک | او | اعک | اعک | اعک | اک

فعولن | فعولن | فعولن | فعل | فعولن | فعولن | فعولن | فعل

(۲۰) دکنی تلفظ میں اکثر لفظ کے آخر میں نونِ غنہ کا اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن تحریر میں نونِ معلن ہی لکھا جاتا ہے جیسے تون، اپنان، پڑنان، جوتین وغیرہ۔ ان لفظوں کے آخر میں نونِ غنہ پڑھنا ہوگا۔ ذیل کے شعر میں "اپنان" کو "اپناں" پڑھیں گے۔

(رسم مخطوط)

اب توں اپنان بول سنبھال — مت مجھ جوتین بسرے کھال[3]

اب توں | اپناں | بول | سنبھال | مت مجھ | جوتیں | بسرے | گھال

کک | کک | کا | اکا | کک | کک | کک | کا

فعلن | فعلن | فعلُ | فعول | فعلن | فعلن | فعلن | فاع

(۲۱) کبھی کبھی ایسے نون کو نونِ معلن ہی پڑھنا ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر کے پہلے مصرعہ میں "آپین" کے نون کا اظہار ہوگا اور دوسرے مصرعے میں غنہ پڑھا جائے گا۔ (رسم مخطوط)

ہو آپین عاشق و معشوق کر — دکھایا روپ اپنا سو آپین نظر[4]

ہو آپی | ن عاشق | و معشو | ق کر | دکھا رو | پ اپنا | سو آپیں | نظر

اعک | اکک | اعک | اک | اعک | اعک | اعک | اک

فعولن | فعولن | فعولن | فعل | فعولن | فعولن | فعولن | فعل

---

[1] ص۲۱ ابراہیم نامہ۔ عبدل (دکن پیس)
[2] ص۱۳ لیلیٰ مجنوں۔ احمد (دکن پیس)
[3] ص۲۲ نوسرہار۔ اشرف (ادارہ)
[4] ابراہیم نامہ۔ عبدل ۔ (دکن پیس)

(۲۲) کبھی کبھی لفظ کے آخر میں نون معلن کا اضافہ ہوتا ہے۔ جیسے ذیل کے شعر میں "خستہ" کو "خستان" لکھا ہے، یہاں تلفظ میں بھی نون کا اظہار ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

تو فیروز خستان کوں ان دے　　　سنگر دان تجہ کن ایسان دے[1]

تو فیرو ز خستا ن کوں ا ان دے　　　سنگر دا ن تجہ کن ن ایسا ن دے

ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک　　　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک

فعولن　فعولن　فعولن　فعل　　　فعولن　فعولن　فعولن　فعل

(۲۳) نون مشبہ غنہ: یہ نون ساکن ہوتا ہے لیکن تلفظ میں نہ تو نون معلن کی طرح صاف ادا ہوتا ہے نہ ہی غنہ کامل کی طرح پڑھا جاتا ہے۔ جیسے، گنگا، چنپا اور جنگل وغیرہ ہیں۔ ایسا نون دکنی میں اکثر نون غنہ کامل کی طرح ادا ہوتا ہے اس لئے مندرجہ بالا الفاظ میں غنہ کی آواز حرف ماقبل سے ملتی ہوگی۔ ان کا تلفظ گنگا، چنپا اور جنگل ہوگا۔ ذیل کے شعر میں "چنپے" کو "چنپے" (چن پے) پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

چنپے کی کلی تیرں ہی ناسک بلند　　　سوگند ہوی تس پاس تے ات سوگند[2]

چنپے کی　کلی تیرں　ہے ناسک　بلند　　　سوگند ہ　ہے تس پا　س تے ات　سوگند

ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ا　　　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ا

فعولن　فعولن　فعولن　فعول　　　فعولن　فعولن　فعولن　فعول

(۲۴) ہائے مخلوط کبھی ہائے مظہرہ پڑھی جائے گی۔ اس لئے "بہار، کہاں، گہر" لکھے ہوں تو بھی "بہار، کہاں، گہر" تلفظ کرنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

کری مارس جو اپنا آپ پیغام　　　مشاطہ کا گہر دان کیا اچھے کام[3]

کرے مارس　جو اپنا آ　پ پیغام　　　مشاطہ کا　گہر دان کیا　اچھے کام

ا ک ک ک　ا ک ک ک　ا ک ک ا　　　ا ک ک ک　ا ک ک ک　ا ک ک ا

مفاعیلن　مفاعیلن　مفاعیل　　　مفاعیلن　مفاعیلن　مفاعیل

---

[1] توصیف نامہ۔ فیروز (ادارہ)

[2] ۲۸/ب دیپک پتنگ۔ عشرتی (ک۔بس)

[3] ۱۴۳/ا نسیہ درپن۔ ہنر (ک۔بس)

(۲۵) ہائے منظرہ کو کبھی ہائے مخلوط پڑھنا ہوگا۔ اس لئے "کہتے، ٹھکان اور دہشاتی لکھا ہو تو بھی "کھتے، ٹھکان اور دھشاتی" تلفظ کرنا ہوگا۔

(رسم مخطوط)

ازل عشق سایوں کہتے ہیں ٹھکان — دہشاتی کے اور لاج کے درمیان[1]

ازل عش قناکاوں کھتے ہیں ٹھکان — دھشاتی کے اور لا ج کے در میان

اکک اکک اکک اکا — اکک اکک اکک اکا

فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعول

(۲۶) دکھنی تلفظ میں لون مسنہ کی طرح لفظ کے آخر میں ہائے مخلوط کا اضافہ ہوتا ہے لیکن تحریر میں اکثر اسے ہائے مختفی سے لکھتے ہیں جیسے آگہ (آگ)، ریجہ (ریچ) وغیرہ۔ ذیل کے شعر میں "پلک" کو "پلکہ" لکھا ہے لیکن اس "ہ" کو مخلوط کر کے "پلکھ" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوط)

کہ معشوق کی بھوں کماں ہو جھی — پلک تیر ہو عاشقاں پر رسے[2]

کہ معشو ق کی بھوں کماں ہو جھے — پلکھ تی ر ہو عا شقاں پر رسے

اکک اکک اکک اک — اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعل — فعولن فعولن فعولن فعل

(۲۷) جس طرح دکھنی میں لفظ کے درمیان اور آخر میں ہائے منظرہ کو مخلوط پڑھنا ہوتا ہے کبھی کبھی کسی لفظ کے شروع میں "ہ" ہو تو یہ "ہ" اس سے پہلے لفظ کے آخری حرف سے مخلوط ہو جاتی ہے۔ ذیل کے شعر میں "کر ہنا" کا تلفظ "کھرھنا" ہوگا۔

(رسم مخطوط)

اچھی شاہ تجکوں کر ہنسا تے کام — جلا آگ پر بال اسے نیک نام[3]

اچھے شا ہ تجکوں کھرھنا تے کام — جلا آ گ پر با ل اسے نیک نام

اکک اکک اکک اکا — اکک اکک اکک اکا

فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعول

(۲۸) دکھنی میں "ح" کا عربی تلفظ نہیں ہوتا بلکہ اسے الف کی طرح ادا کیا جاتا ہے۔ جیسے "صبا" (صبح) "قدا" (قدح)، وغیرہ ذیل کے شعر میں "قدح" کا تلفظ "قدا" (بروزن فعلن) ہوگا۔ آج بھی دکن میں یہی تلفظ رائج ہے اور جمع کی صورت میں "قدے" ہو جاتا ہے

---

[1] ۲۵/۱ یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکنی مسودہ)

[2] ۹/ب بھوگ بل۔ قریشی (مس۔ ک)

[3] ۲۱/۱ بہرام گل اندام۔ طبعی (اسٹیٹ لائبریری۔ ا۔پ)

(رسم مخطوطہ)

قدح بھر کر زھـــر کلاو　　　　حسن باہیں آن پلاؤ[1]

قدّا　بھر کر　زہر　کلاؤ　　　　خستن　باہیں　آن　پلاؤ

ک ک　ک ک　ک ا　ا ک ا　　　　ک ک　ک ک　ک ا　ا ک ا

فعلن　فعلن　فعِل　فعول　　　　فعلن　فعلن　فعِلْ　فعولْ

(۲۹) کبھی "ح" کا لمبا ز ے مخلوط کی طرح کیا جاتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "محمد" کا تلفظ "محمّد" (بروزن فعلن) ہوگا۔ یہاں یہ تبلانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ یہ تلفظ "ح" بھی کیا جاتا ہے۔

(رسم مخطوطہ)

احمد محمد جن کا ناؤں　　　　روز قیامت اس کا چھاؤں[2]

احمد　محمد　جس کا　ناؤں　　　　روزٔ　قیامت　اُس کا　چھاؤں

فعلن　فعلن　فعلن　فاع　　　　فعِلْ　فعولن　فعلن　فاع

(۳۰) کبھی مرکب الفاظ میں بھی "ح" کو اسے مخلوط کی طرح ادا کیا جاتا ہے اس لئے ذیل کے شعر میں "خوشحال" کو "فعول" کے وزن پر "خوشحال" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

گھڑی میں جو میں مارتا ہوں اتال　　　　ای کشتی کے یاراں اچھو تم خوشحال[3]

گھڑی میں　جو میں ما　رتا ہوں　اتال　　　　اے کشتی　کے یاراں　اچھو تم　خوشحال

ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ا　　　　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ا

فعولن　فعولن　فعولن　فعول　　　　فعولن　فعولن　فعولن　فعول

(۳۱) جس طرح کسی لفظ کے شروع میں "ہ" ہو تو اس سے پہلے لفظ کے آخری حرف سے مخلوط کر دیا جاتا ہے، اسی طرح ذیل کے شعر میں "ح" بھی مخلوط پڑھی جائے گی اور "تس حرناں" کا تلفظ "تسحرناں" (بروزن فعولن) ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

تس حرناں کی نقطیاں کی جھل سوں کھلے　　　　ستاریاں سوں گگن کے سینے پو چھلے[4]

تسحرناں　کے نقطیاں　کی جھل سوں　کھلے　　　　ستاریاں　سوں گگن کے　سینے پو　چھلے

ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک　　　　ا ک ک　ا ک ک　ا ک ک　ا ک

فعولن　فعولن　فعولن　فعَل　　　　فعولن　فعولن　فعولن　فعَل

۱؎ 19/1 گلزار اسرار - اشرف (ادارہ)
۲؎ 22/1 بہرام گل (امام - طبعی) (سٹیٹ لائبریری - ا.پ)
۳؎ 7/1 ارشادنامہ - جانم (ادارہ)
۴؎ چت لگن - عشرتی (دکنی ریسرچ)

(۳۵) اگر متحد المخرج حروف متصل آتے ہیں تو بھی ایک ساقط ہو جاتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "حیات تن" میں سے ایک "ت" حذف ہو جائے گی اور "حیاتن" پڑھا جائے گا۔

(رسم مخطوطہ)

زنخداں منور چشمہ در ہو دکھیا   حیات تن کے پانی سوا اس میں رہیا[1]

زنخداں   منور   چشمہ در ہو   دکھیا   حیاتن   کے پانی   سوا اس میں   رہیا

اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ

فعولن   فعولن   فعولن   فعل   فعولن   فعولن   فعولن   فعل

(۳۶) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا عام قاعدہ یہ ہے کہ امر کے بعد "یا" بڑھا دیتے ہیں۔ جیسے پڑیا، سنیا، ستیا وغیرہ لیکن عموماً "یا" سے پہلے حرف کی آواز "یا" سے مخلوط ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا الفاظ کو بروزن فعل (اک) "پڑیا، سنیا اور ستیا" پڑھیں گے۔

(رسم مخطوطہ)

نگن کیچ اول گیا آگ میں تھیل   جدائی کا جدا ز ستیا لا سے تسیل[2]

نگن کی   چہ اول   گیا آگ   میں تھیل   جدائی   کا جدا ز   ستیا لا   سے تسیل

اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ ا   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ ا

فعولن   فعولن   فعولن   فعول   فعولن   فعولن   فعولن   فعول

جمع کی صورت میں بھی یہی مخلوط تلفظ ہوگا۔ مندرجہ ذیل شعر میں اسم اور فعل دونوں کی جمع کی مثالیں آگئی ہیں۔

(رسم مخطوطہ)

سنگل گن بہریاں اور نہنیاں خوش بچھن   اتم پن میں تہیاں اور زلیخا نمن[3]

سنگل گن   بہریاں اور   نہنیاں خوش   بچھن   اُتم پ   ین میں تھیاں او   زلیخ   نمن

اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ اکھ   اکھ

فعولن   فعولن   فعولن   فعل   فعولن   فعولن   فعولن   فعل

ماضی اور جمع کی صورت کے علاوہ دوسرے الفاظ میں جہاں "یا" ہو، وہاں حرف ماقبل "یا" سے مخلوط ہو جاتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "اندھیارا" کو بروزن "فعولن" اندھیارا (اں دھیارا) پڑھا ہوگا۔

---

[1] ۱۲/ب لیلیٰ مجنوں۔ عاجز (ک۔ س)

[2] ۳۵/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (ک۔ س)

[3] ۱۲/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (ک۔ س)

(رسم مخطوطہ)

دو ابا ج اند ہیارا اچھو بھر یں سا بخ ۔۔۔ بودو پت جنیا بہ ا دستے بخ [1]

دو ابا ج اند ھیارا اچھو گھر یں سا بخ ۔۔۔ بو د پو ت جنیا بجا اس تے بخ

اءک اءک اءک اءا اءک اءک اءک اءک اءک اءا

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

عربی کے الفاظ میں بھی "یا" سے پہلے حرف کی آواز "یا" سے مخلوط ہو جاتی ہے ۔ ذیل کے شعر میں "قیامت" کو بر وزن فعلن "قیامت" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

ات پر رکھیا بستا جگ ۔۔۔ آدم تھیں تا قیامت لگ [2]

ات پر رکھیا بستا جگ ۔۔۔ آدم تھیں تا قیامت لگ

ءک ءءک ءک ک ءء ءک ءک ء

فعلن فعلن فعلن فع فعلن فعلن فعلن فع

(۲۷) کبھی مخلوط آواز کو علٰحدہ پڑھنا ہوتا ہے۔ اس لئے پیاری، کیاری کو فعولن کے وزن پر پیاری، کیاری پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

نپایا ہے ناری کوں جنت بہتر ۔۔۔ پیاری کیا پیاد سوں مرد پر [3]

نپایا ہے ناری کوں جنت بہتر ۔۔۔ پیاری کیا پیا دسوں مر د پر

اءک اءک اءک اء اءک اءک اءک اء

فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعل

(۲۸) کبھی "ین" (جمع کی صورت) سے پہلے حرف کی آواز "ین" سے مخلوط ہو جاتی ہے اس لئے موتیوں، کلیوں وغیرہ کو "موتیوں" کلیوں" پڑھنا ہوتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "کلیوں" کو "فعولن" میں "فعو" کے مقابل پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

نظر شاہ بھیر بھنور ہر پھول پر ۔۔۔ بچن باس رس لے کلیوں سکھ ادپر [4]

نظر شا ہ بھیر بھنو ر ہر پھو ل پر ۔۔۔ بچن با س رس لے کلیوں سکھ ادپر
(کلیوں)

اءک اءک اءک اء اءک اءک اءک اء

فعولن فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعل

---

[1] ۴ لیلیٰ مجنوں ۔ احمد (ک یس)
[2] ۱ / ۱ جوگ بل ۔ قریشی (ک یس)
[3] ۳ گلشن سرہار ۔ اشرف (ادارہ)
[4] صفحہ ۳۳ ابراہیم نامہ ۔ عبدل ۔ (ک یس)

(۳۹) واؤ متحرک الف سے پہلے آئے تو دکنی میں کبھی کبھی ایسے واو کو مخلوط پڑھا جاتا ہے۔ اس لئے "جوان، کنواری اور سواری" کا تلفظ "جوان (جْوان)، کنواری (کنْواری)، اور سواری (سْواری)" ہوگا۔ ذیل کے شعر میں "سواری" فعولن میں "عولن" کے مقابل پڑھا جائے گا۔

(رسم مخطوط)

تیرے منتظر ہو رہے ہیں سگل   یو براق سواری کو لایا ہوں چل [1]

تیرے من   تظر ہو   رہے ہیں   سگل   یو برا   ق سواری   کو لایا   ہوں چل

اکک   اکک   اکک   اک   اکک   اکک   اکک   اک

فعولن   فعولن   فعولن   فعل   فعولن   فعولن   فعولن   فعل

اگر ایسے واو سے پہلے ساکن ہو تو کبھی متحرک ہو جائے گا۔ اس لئے ذیل کے شعر میں "نایک واڑی" کا تلفظ "ناکواڑی" ہوگا۔

(رسم مخطوط)

کیے نایکواڑی بہروے کی نبات   تو طاقت کا عالم ہوا بارا باٹ [2]

کیے نا   یکواڑی   بہروے   کے نبات   تو طاقت   کا عالم   ہوا با   را باٹ

اکک   اکک   اکک   اکا   اکک   اکک   اکک   اکا

فعولن   فعولن   فعولن   فعول   فعولن   فعولن   فعولن   فعول

(۴۰) سنسکرت میں "رِ" (ऋ) ایک مصوتہ گنا جاتا ہے اور کسی حرف کے ساتھ (ृ) لکھا جاتا ہے۔ کرشن (कृष्ण) ہرت (हृत) میں "کر" "ہر" لکھے ہیں اور ان کی آواز ایک ماترائی ہوگی۔ اس لئے مندرجہ ذیل شعر میں "ہرت" "کرو (ک)" ہے اور شعر کے ترنمی سانچے "فعولن" میں "عو" کے مقابل پڑھا جائے گا۔

(رسم مخطوط)

مہک باس یادن ہر اک طرف پھیر   ہرک لوک ہرت لوک پاتال دھر [3]

مہک با   س یادن   ہر اک طر   ف پھیر   ہرگ لو   ک ہرت لو   ک پاتا   ل دھر

اکک   اکک   اکک   اک   اکک   اکک   اکک   اک

فعولن   فعولن   فعولن   فعل   فعولن   فعولن   فعولن   فعل

---

[1] ۱/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (س۔ ک)

[2] ۳۱/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (ک۔ س)

[3] ص۵۵، ابراہیم نامہ۔ عبدل (ک۔ س)

(۳) اُردو میں نہ تو جڑواں[1] مصوتے ہیں نہ ہی سنسکرت کا وہ مصوتہ جس کی مثال اُوپر کے شعر میں دی گئی۔ لیکن دکنی میں بعض سنسکرت الفاظ کے علاوہ غیر سنسکرت لفظوں میں بھی تلفظ کا یہی رُجحان ملتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "گ" ایک ماترائی آواز ہے اور "فعولن" میں "ف" کے مقابل ادا ہو رہا ہے۔

(رسمِ مخطوطہ)

دیکھی جانگہ لیلے نے گھر کی ہیں تے   پچھانے ہی مجنوں گر شدہ بدہ ستے[2]

دیکھی جاں | گو لیلے | نے گھر کی | ہیں تے | پچھانی | سے مجنوں | گر شدہ بدہ | ستی

اک | اک | اک | اک | اک | اک | اک | اک

فعولن | فعولن | فعولن | فعَل | فعولن | فعولن | فعولن | فعَل

ذیل کی مثال میں "سرگردانی" کا تلفظ، ترنمی سانچے اور ہندسی خاکے کی مدد سے ہی سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(رسمِ مخطوطہ) چلایا ادل ستر گردانی کے بان   تجھے غم کے پھاندیاں سوں کیتا ٹھکان[3]

چلایا | ادل سر | گردانی | کے بان | تجھے غم | کے پھاندیاں | سوں کیتا | ٹھکان

اک | اک | اک | اک | اک | اک | اک | اک

فعولن | فعولن | فعولن | فعول | فعولن | فعولن | فعولن | فعَل

ب ۔ ایسے تلفظی نمونے جن کے لئے کتابت میں کوئی علامت نہیں ہوتی۔

(۱) بعض اوقات صرف الف لکھا ہوتا ہے، لیکن آہنگ کے لئے الف ممدودہ پڑھنا ہوگا۔ اس لئے "اپ" "ان" یا "اکھوں" لکھے ہوں تو بھی "آپ" "آن" "آکھوں" پڑھے جائیں گے۔ ذیل کے شعر میں "اڑے" کو "آڑے" پڑھنا ہوگا۔

(رسمِ مخطوطہ)

کیوں اڑے چڑے اولتے کا سو نیر   تو کیوں جائی پن بے آپے کا ڈے دھیر[4]

کیوں آڑے | چڑے او | لتے کا | سونیر | تو کیوں جا | سے پن بے | اپے کا | ڈے دھیر

فعولن | فعولن | فعولن | فعول | فعولن | فعولن | فعولن | فعول

(۲) کبھی زبر کھینچ کر الف کی آواز دیتا ہے اس لئے "برہ، نبات، جلے" کا تلفظ "برا، نابات، جالے" بھی ہو سکتا ہے۔

---

[1] سنسکرت میں جڑواں مصوتے، سادہ مصوتوں کی طرح لکھے ہوتے ہیں مثلاً گرہن (ग्रहण) اور پرتھم (प्रथम) میں "گر" (ग्र) اور "پر" (प्र) لکھو ہیں؛ اس مقام کی آواز ایک ماترائی ہوگی۔

[2] ۱۸/ب لیلیٰ مجنوں۔ عاجز (دکنی)

[3] ۲۱/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکنی)

[4] ۴۳/ب یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکنی)

(رسم مخطوطہ)

دوانہ ہوں دی جسام پورا سجے   کہ برہا دیا ہی دھتورہ سجے[1]

دوانہ (ا) ہوں (ں) دسے جا م پورا سجے   کہ برہا دیاہے دھتورہ سجے

اکک اکک اکک اک   اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعل   فعولن فعولن فعولن فعل

(۳) کبھی زیر کو کھینچ کر "ی" کی دو ماترائی آواز نکالنا ہوتا ہے۔ اس لئے "ل بسر، قابل" کو "سیل بسیر، قابیل" پڑھیں گے۔

(رسم مخطوطہ)

دوزن تحت پر یوں دسے کی کر   کہ جیوں یک انگوٹی پہ ہی دو کنکر[2]

دو (و) نوں تخ تت پہ یوں دسے کی کر   کہ جیوں یک انگوٹی پہ (ے) ہے دو کنکر

اکک اکک اکک اک   اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعل   فعولن فعولن فعولن فعل

(۴) بعض وقت پیش کی آواز طویل ہو کر "و" کی طرح دو ماترائی ہو جائے گی۔ اور "سُنا، دکھ، اجال" کا تلفظ "سونا، دوکھ، اوجال" ہو جائے گا۔

(رسم مخطوطہ)

ہمن دل پدک میں سو توں لال ہے   پدک لال جوتی سو اجال ہے[3]

ہمن دل پدک میں سو توں (س) لا ل ہے   پدک لا ل جوتی سو (س) اوجا ل ہے

اکک اکک اکک اک   اکک اکک اکک اک

فعولن فعولن فعولن فعل   فعولن فعولن فعولن فعل

(۵) کبھی یائے لین (ایسی یائے ساکن جس سے پہلے زبر ہو) مقدر ہوتی ہے (تحریر میں نہیں ہوتی) ذیل کے شعر میں "کسی" کو "کیسی" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

لی لی باھی مونہہ میں ڈھول   وہ مجہ کسی کھال بجول[4]

لے لے باہی منہ میں ڈھول   وہ مجہ کیسی کھال بجول

فعلن فعلن فعلن فاع   فعلن فعلن فعلن فاع

---

[1] ۳۹/۲ بہرام گل اندام (اسٹیٹ لائبریری۔ اے پ)

[2] ۳۸/ب بہرام گل اندام۔ طبعی (اسٹیٹ لائبریری آندھرا پردیش)

[3] توصیف نامہ۔ نصیرا لدین (ادارہ)

[4] ۳۴/ب نوسرہار۔ اشرف (ادارہ)

(۶) کبھی یائے ساکن سے پہلے مجرد مصوتہ شاذ کرنا ہوتا ہے۔ مثلاً "دے، کے، پے" لکھے ہوں تو "دئے، کئے، پئے" (بروزن فعل) پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

توں روتی سپاہی دی پیٹ بہر — پیری کام تجکوں تو باندی گھر[1]

توں روتی | سپاہی | دئے پے | ٹ بہر | پڑے کا | م تجکوں | تو باندے | گھر

اکک | اکک | اکک | اک | اکک | اکک | اکک | اک

فعولن | فعولن | فعولن | فعل | فعولن | فعولن | فعولن | فعل

(۷) کبھی کبھی یائے متحرک سے ایک اور "ی" کی آواز نکلتی ہے، جیسے ذیل کے شعر میں "روپیہ" کا تلفظ "رُپی یے" ہوتا ہے۔

(رسم مخطوطہ)

ہر یک بند بادل ہو برسیا سو تنند — روپیہ کے گاراں سو ہوتا نکے بند[2]

ہر یک بُد | ہ بادل | ہو برسیا | سو تنند | رُپی یے | کے گاراں | سو ہوتاں | نکے بند

اکک | اکک | اکک | اکا | اکک | اکک | اکک | اکا

فعولن | فعولن | فعولن | فعول | فعولن | فعولن | فعولن | فعول

(۸) بعض اوقات کسی لفظ کے آخر میں "ؤ" کلا متحرک ہو کر دو ماترائی آواز دیتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں "جیو" کو فعلن کے وزن پر "جی ؤ" پڑھنا ہوگا۔

(رسم مخطوطہ)

اے تو سن جیو کے کان — جیون میں نکھیا کھول اسان[3]

اے تو | سن جی | ؤ کے | کان | جیون میں | نکھیا | کھول آ | سان

کک | کک | کک | کا | کک | کک | کک | کا

فعلن | فعلن | فعلن | فاع | فعلن | فعلن | فعلن | فاع

(۹) کبھی ایسے ہی کسی لفظ میں کمی و بیشی کا دہرا عمل ہوتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "دیو" کی "ی" زیر کی طرح پڑھی جائے گی، اور "ؤ" کھینچ کر دو ماترائی آواز دے گا۔ اس طرح "دیو" کا تلفظ "دِؤ" (بروزن فعل) ہوگا۔

---

[1] ص ۲ بہرام گل اندام۔ طبعی (سنٹرل لائبریری آ۔پ)

[2] ص ۲۵ یوسف زلیخا۔ ہاشمی (دکن پریس)

[3] ص ۵ دسہرا، اشرف (ادارہ)

(رسم مخطوط)

بٹھائے بڑت کیاں پالکیاں بے شمار   دڑ بھیج ڈولیاں ہزاراں ہزار[1]

بٹھے بڑ ت کیاں پا لکیاں بے شمار   دڑ بھے جڈولیں ہزاراں ہزار

اہک اہک اہک اہا   اہک اہک اہک اہا

فعولن فعولن فعولن فعولْ   فعولن فعولن فعولن فعول

(۱۰) عام طور سے سہ حرفی لفظوں کا درمیانی حرف متحرک ہو جاتا ہے۔ اس لئے اسم، حُسن، عقل وغیرہ کا دوسرا حرف بافتح پڑھا جائے گا۔ ذیل کے شعر میں "زرد" کی "ر" متحرک ہو گئی ہے۔

(رسم مخطوط)

نہ سوویں دین کوں او ذدن کوں چہ کہائے   زرد زعفران ہو دو لالے کہوائے[2]

نہ سویں دے ن کوں او ذ دن کو چ کھلے   زرد زع فران ہو ڈ ہ لی گھڑ لے

(سمیں)

اہک اہک اہک اہا   اہک اہک اہک اہا

فعولن فعولن فعولن فعولْ   فعولن فعولن فعولن فعولْ

(۱۱) بعض اوقات حرفِ ساکن کو مشدّد پڑھا ہوگا۔ اس لئے "خدمت، گنج، عقل" کا تلفظ "خدمّت، گنّج، عقّل" بھی ہو سکتا ہے۔ ذیل کے شعر میں "کہل کہل" کو "کہلّ کہل" پڑھیں گے۔

(رسم مخطوط)

نہیں آدمی تے توں ہرگز نہ ہل   نہ جنس ہر کسے دیکہ کر کہل کہل[3]

نہیے آ دی تے توں ہرگز نہ ہل   نہ جنس ہر کسے دے کھ کر کھل کل کھل

اہک اہک اہک اہ   اہک اہک اہک اہ

فعولن فعولن فعولن فعَل   فعولن فعولن فعولن فعَل

(۱۲) کبھی سہ حرفی الفاظ کا درمیانی حرفِ متحرک، ساکن ہو جاتا ہے۔ اس لئے کرن، مگن، قدم وغیرہ کا دوسرا حرف ساکن پڑھا جائیگا۔

(رسم مخطوط)

کیا دلیس کا پو نگر اکنگن دھر   سورج اشرفی باندھ کل کرن کر[4]

کیا دے س کا پوں گر کنگ ن دھر   سورج اش رفی باں دھ کل کر ن کر

اہک اہک اہک اہ   اہک اہک اہک اہ

فعولن فعولن فعولن فعَل   فعولن فعولن فعولن فعَل

---

۱ ص یوسف زلیخا۔ ہاشمی (ک۔س)

۲ ص بہرام گل اندام۔ طبعی (اسٹیٹ لائبریری۔ آ۔پ)

۳ ص لیلی مجنوں۔ عاجز (ک۔س)

۴ ص ابراہیم نامہ۔ عبدل (ک۔س)

افسوس کہ بسی سال ہمایوں یں کتاب   دیوان امتیاز تمام نہید گفت شد
۳   ۳   ۱۲

اور شعرائے ان ہستیوں کی طرح امتیاز کے حالات زندگی بھی ابھی پردۂ خفا میں ہی ہیں ، جو کچھ بھی حالات معلوم ہوئے ہیں وہ دیوان کی مثنوی اور "گلشن شعرا" سے اخذ کئے گئے ہیں۔

جناب نصیر الدین ہاشمی صاحب نے اپنی مرتبہ فہرست میں دیوان امتیاز کے متعلق لکھا ہے :

"امتیاز دکن کا شاعر ہے ، ہم کو نہیں معلوم اس کا نام کیا تھا ، اور کس کا شاگرد تھا ، کسی قدیم
اور جدید تذکرے میں اس کا حال درج نہیں ہے ۔ اختتامی شعر میں لفظ "کنیز" آیا ہے
اس سے خیال ہوتا ہے کہ ممکن ہے امتیاز کوئی شاعرہ ہے ۔"

مثنوی "گلشن شعرا" دیکھنے کے بعد یہ خیال حقیقت میں بدل جاتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ تخلص امتیاز اور نام لطف النسا تھا ۔

جو لطف النسا سچ ہے تیرا نام   ترے شعر کا شہرہ تا روم شام
عجب قصہ نادر جہاں میں ہے آج   جہاں میں بہت اس کا ہوگا رواج
مرا جو تخلص ہے اب امتیاز   سب اہل ہنروں میں تو سرفراز

دیوان میں جو مثنوی ہے ، اس میں شاعرہ نے تمام تر اپنی زندگی کے حالات قلمبند کئے ہیں ۔ لطف النسا سوا سال کی تھیں کہ والدہ کا انتقال ہو گیا ۔ قرینہ ہے کہ شفقت پدری سے بھی کچھ دنوں کے لئے محروم ہو گئی تھیں ۔ غیروں کے گھر میں پرورش پائی ۔ ان لوگوں کے کوئی اولاد نہ تھی ، امیر گھرانہ تھا ، مال و دولت کی کچھ کمی نہ تھی ۔ بڑے ناز و نعم اٹھائے گئے ۔ زیور تعلیم و تربیت سے آراستہ کیا گیا ، جب قسمت جاگی تو گمشدہ باپ بھی مل گیا ؎

کہ اول جدائی کیا باپ سے ماں   سوا برس کی بے شبہ تھی یہ جاں
ہوا پرورش پانے غیروں کے سات   ہوئی ان پہ دن عید شب ، شب برات
کئے پرورش وہ جو پالی تھی ماں   زر و مال کیا تھا تصدق تھی جاں
نہ اولاد تھی ان کو اور آل سے تھے   وہ ہوتے تھے صدقے یہ دیکھ حال سے تھے
تڑپنا و رونا مرا کام تھا   نہ یہ مجھ کو معلوم انجام تھا
کبھی گھر کے تھے لوگ بے صبر و تاب   کسی سے یہ دیکھا نہ جاتا عذاب
بنا آکے ضد سے ہی نازک مزاج   چلے جند کے آگے نہ کس کا علاج
پڑھا اور لکھا کرکے قابل کئے   گویا جیسے گنج زر کو قابل کئے
وہ کیوں کر جو اس طور پالے مجھے   ہزار آفتوں سے لئے تھے مجھے
وہ غم باپ و ماں کا مجھے بے شمار   نصیب ہی میرا تھا کچھ کم ہزار
اوّل کیوں نہ دیں جو ہو اشک سے   چھڑایا یہ ملک اور املاک سے

کچھ یک اقربا آکے ملنے لگے　　دوں سال بعد باپ آکر ملے
وہی ناشناسائی ان کی سے مجھے　　کہ قبضہ ہے میرا یا کوئی غیر ہے
لڑکپن سے یہ شوق ولدنے کیا　　یہ کچھ شعر و اشعار کا شغل
لیاقت تو کیا شعر کہنے کی تھی　　پہ بس یوں ہی چپ کہنے سننے کی تھی

ان اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ امتیاز کا مزاج بچپن سے ہی شاعرانہ تھا۔ تمنا جیسا استاد سخن شوہر ملا تو ظاہر ہے انہی سے اصلاح سخن بھی لی ہوگی۔

امتیاز کی تاریخ پیدائش یا سنہ وفات نہیں ملتا۔ ہاشمی صاحب نے اپنی کتاب " دکنی (قدیم اردو) کے چند تحقیقی مضامین" میں لکھا ہے کہ :

" چھتیس[36] برس کی عمر میں دیوان مرتب ہوا، چونکہ دیوان ۱۲۱۲ھ میں مرتب ہونے کی صراحت کی گئی ہے اس لئے امتیاز کی پیدائش ۱۱۷۶ھ قرار دینا ہوگا "

مثنوی میں صرف دو شعر ایسے ملتے ہیں جس میں چھتیس کا عدد آیا ہے۔ جس سے چھتیس سال کی عمر میں دیوان مرتب ہونا اخذ نہیں ہوتا۔ اس سے صرف یہی معلوم ہوتا ہے کہ بیاہتا زندگی کے چھتیس سال بعد شاعرہ کے شوہر تمنا کا انتقال ہوا ہے۔ مثنوی کے اشعار ملاحظہ ہوں

نہایت شکیل و جمیل یک جواں　　کہ تھا چشم آہو و ابرو کماں
تکلم تبسم سے آمیز تھا　　وہ ہر نکتہ اس کا دل آویز تھا
کمیت شعر کا ہے تھا شہسوار (۸)　　سخن کے اقالیم کا شہریار
کہے شعر و اشعار کے گل وہاں　　ہزاروں ہیں رنگ کے وہ تازہ بیاں
اسی نے کیا شعر ہمتا بدار　　تھا عرصے میں شعر کے چابک سوار
عجب خوش ادا تھا نزاکت مآب　　وہ سب ماہ رویوں کا تھا آفتاب
اسی نوجواں کا تمنا تھا نام　　اسد تھا علی کا تھا وہ داہ رام (۹)
حسین و عجب نازنیں خوش جواں　　کہ جس پہ ہوں آنکھوں سے میں خوں فشاں
کہ اعلا و ادنا سبھی بل بے مجھے　　ہوا میری گردش کو سب نے کہے
جو گردش سے اس چرخ کی وہ جواں　　ہوا ہائے زیر زمیں تہ نہاں
نہ پھٹ کر زمیں کا کلیجہ گیا　　کہ جس وقت ایسا یہ جا سو رہا
میرا عشق ہے سال چھتیس کا　　سو برباد پل بھر میں یہ کیا کیا
کہ اس چرخ کو چرخ دیو یا ملی　　کرو دور گردش بہائے بجی
کیا شیشۂ دل کے تئیں چیں چور　　اٹھا جوش کر دل میں غم کا وفور

مشقت برس دسے چھتیس کی ‏ سو یکبارگی اسے دھو گئی

جگر سے یہ دریا کا طوفاں ہوا ‏ جہاز آہ دل کا بے لزاں ہوا

ان کا انتقال شادی کے چھتیس سال بعد ۱۲۰۲ھ میں ہوا۔ اس طرح ۱۱۶۶ھ شادی کا سنہ ہوتا ہے۔ اس زمانے میں لڑکیوں کی شادی کی زیادہ سے زیادہ عمر عموماً تیرہ چودہ سال تھی۔ اس لحاظ سے اندازاً امتیاز کا سنہ پیدائش ۱۱۵۵ھ یا ۱۱۵۲ھ ہو سکتا ہے۔

اسی مثنوی سے دیوان کے اشعار کی تعداد اور سنہ تصنیف کا بھی اظہار ہو جاتا ہے اور امتیاز کے نام میں "لطف" شامل ہونے کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے ؎

بھلا جو ہوا سو ہوا لطف سے ‏ تو بہتر ہیں بزرگاں نظر پر سے (۹)

تو ہے باغباں نخل بندگل عذار ‏ چلا ہے مجھ چھوڑ کر یادگار

ہے مقصد یہی جان و دل کی مراد ‏ بزرگوں کی آخر میں ہو روح شاد

یہ لادیں فہم تیں دانائے راز ‏ کہ کیوں لطف سے بن گیا امتیاز

مناقب قصائد مدح جو لکھا ‏ مخمس دگر ریختہ جو ہوا

ہیں تعداد ابیات دیوان جو ‏ ہوئے دو ہزار ساٹھ اور ایک سو

کیا سن ہے ہجری کو جب میں عیاں ‏ ہوئے ایک ہزار دو سو بارہ جاں

مثنوی گلشن شعر سے واضح ہوتا ہے کہ امتیاز شاہ عطاء اللہ کی مرید تھی ؎

تو عشق حقیقی سے مدہوش ہے ‏ شراب محبت سے بیہوش ہے

عطا وہ کئے معرفت کا کلام ‏ عطاء اللہ سچ میرے مرشد کا نام

امین الدین اعلیٰ جو ہیں ان کے جد ‏ وہ علم حقیقی کے ہیں مجتہد

جہاں تک زمیں ہے وہاں تک ہیں ‏ ہیں سب اولیاؤں میں شیخ نیک

ہاشمی صاحب نے شاہ صاحب کے متعلق لکھا ہے:

"شاہ عطاء اللہ شاہ امین الدین علی بیجاپوری کی اولاد اور خلفاء میں سے تھے۔ تمام علوم عقلی و نقلی، ظاہری و باطنی کے ماہر تھے۔ آپ کی قابلیت اور تقدس کا اظہار آپ کو دیکھتے ہی ہو جاتا تھا۔ حسن صورت اور حسن سیرت کے جوہر سے آراستہ تھے۔۔۔ آصف جاہ آپ کے بڑے معتقد تھے اور بڑی عزت کرتے تھے۔ محلات کی کئی بیگمات شاہ صاحب کی مرید ہو گئیں

اعظم الامراء اسطوجاہ کو بھی آپ سے اعتقاد تھا۔ شاہ عطاء اللہ حیدرآباد سے کرنول گئے اور کرنول ہی میں شاہ صاحب کا انتقال ہوا۔

امتیاز کو ماہ لقا پر ایک اور طرح سے اولیت حاصل ہے۔ ماہ لقا نے صرف ۱۲۵ غزلیں لکھی ہیں اور ہر غزل میں پانچ یا پانچ شعر ہیں۔ اسطرح اس نے جملہ ۶۲۵ شعر ہی کہے ہیں مگر امتیاز نے پہلے صاحب دیوان شاعر ریختہ قلی کی طرح ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے جس سے اس کی شاعرانہ صلاحیتوں اور پرگوئی کا ثبوت ملتا ہے۔

امتیاز نے قصائد لکھے ہیں اور خوب لکھے ہیں یہ ہر طرح مکمل ہیں، ان میں تشبیب، گریز اور خاتمہ سب کچھ ہے مگر محاورات زیادہ تر دکنی ہیں۔ بہر طور شوکت الفاظ، رفعت تخیل جس میں قصیدہ کی برتری کا راز مضمر ہے امتیاز کے ہاں موجود ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ ہوں:

شکر صد شکر خدائے کارساز بندگاں (۱) کس مزے سے بھر کیا دل ہائے عالم شاد ماں
ہو خوشی سے بھی صدائے تہنیت سب خلق نے شاد ہو پہنچائے نیکی از زمیں تا آسماں

٭

صاف ہو رنگین چمن دل کے بھی سب تازہ بہار کیا شگفتہ گل و غنچوں کے ہے لائی یہ دہاں
ہر زباں گل اور یہ ہے وصف شاہنشاہ میں حق سلامت تا قیامت رکھے اے شاہ زماں

٭

ہو کوئی شاہ جہاں یا محسن و جوادؔ[1] ہو زیر فرماں ہو کر تیرا ہی مطیع منقاد ہو
دو جہاں کے ہو مقاصد یہ ہے تو شہنشہا خاطر دل خواہ تیرے سب طرف سے شاد ہو
اب عنایت اور کرم سے ہے ترے سر پہ شہا سایہ گستر مصطفےٰ والشہ الامجاد ہو
رہوے جاری تو ثنائے لاکھ منہ سے حشر تک کیا فرشتہ کیا پری، دو، کیا ہی آدم زاد ہو
جس طرح سے ہے بزرگی عرش کو رفعت کے ساتھ سلطنت کو تیری ایسے طرز کی بنیاد ہو
ہے سکندر تو ہمارے عصر کا لاشک و ریب عمر کا رشتہ تری جوں رشتۂ فولاد ہو
تو سلیماں وقت آصف کار فرمائے جہاں عدل و احساں سے ترے سارا جہاں آباد ہو
داد و فریاد رس ہے نائب خالق صحیح چاہیئے مخلوق پہ تیرا کرم ایجاد ہو
ہیں جہاں تک انس و جاں مداح ہیں تیرے مدام مدح میں تیری غزل کو مجھ سے لے ایجاد ہو

مدعا یہ ہے کہ پہنچے کعبۃ اللہ امتیاز
حرف رخصت اب زبان خاص سے ارشاد ہو

ایک مخمس پیش ہے جس سے اس دور کے حالات کا اندازہ ہوتا ہے اور مخمس کے رنگ کا بھی:

ساقی بزم میں تم ان کے جو شیدا ہوئے ہم تو اس دور تمہارے میں بہت خوار ہوئے
کیا غضب ایک ہی پیالے کے گنہگار ہوئے ناحق اس دور مصیبت کے گرفتار ہوئے

---

[1] عربی میں اسے جَوّاد کہتے ہیں لیکن اُردو میں عام طور پر مشدد ہی مستعمل ہے۔

فرقت میں تیرے زبس دیدۂ خونبار ہوئے

دو پہریں یوں ہی راتیں ایک ترستے ہم ہی — کچھ تو انصاف ہی فرماؤ کہ سسکتے ہم ہی
نشۂ جوش میں سب سر کو پٹکتے ہم ہی — حسرت افسوس کناں ہاتھ تڑپتے ہم ہی

باعث اندوہ و غم کے ہی تم اب یا ہوئے

یہ نہیں شرط مروت کہ ستو ہم سے تم — ذرہ ذرہ ہے ہوا مہر پہ مے جو ہم کرم
آہ کس آنکھوں سے دیکھیں کہ تمہاری ہے قسم — ہم کو چھوٹے ہی نہ پوچھو تو یہ کیا ہے گا ستم

کیا وہ تقصیر کئے جس کے سزاوار ہوئے

رند بدنام ہی ہو ہم تو جہاں میں کہلائے — یہ رجا ہم کو نہ تھی جو کہ یہ تم نے دکھلائے
کہہ تو اب جان ہماری سے کہو نے سکھلائے — رو سیاہ ہائے رقیبوں نے کیا یہی جلائے

کر کے برباد ہی الفت کو دل آزار ہوئے

جان کے ساتھ لگی ہے یہیں مینا کی طلب — زندگی سے ہی مقدم ہوئی مینا کی طلب
کیا ہوا تم کو نہیں عاشق رسوا کی طلب — امتیاز اب تو کیا جان نے صحرا کی طلب

ہم تو سب چھوڑ غلام حیدر کرار ہوئے

ایک مسدس کے چند بند

میں دل سے مصطفےٰ کا جاں فدا ہوں — محب شیر یزداں با صفا ہوں
جہاں میں بندۂ خیر النسا ہوں — یہی ہر دم کہوں گا اور کہا ہوں

محب اہل بیت مصطفےٰ ہوں
غلام خاندان مرتضےٰ ہوں

پڑھوں جا کر یہی میں عارفوں میں — کہوں گا بیٹھ کر اب عاشقوں میں
سناؤں جا کے بزم کاملوں میں — کروں تکرار سارے شلوروں میں

محب اہل بیت مصطفےٰ ہوں
غلام خاندان مرتضےٰ ہوں

ڈروں نقدوں سے ناصبوں سے کچھ بھی — شراب شوق ان کے یاں نہیں پی
اگر آوے کوئی لینے میرا جی — زباں سے یہ نکل جاوے گا تب بھی

محب اہل بیت مصطفےٰ ہوں
غلام خاندان مرتضےٰ ہوں

کہے ہے امتیاز اب عرض تم سے — دل پر غم سے اور اس چشم نم سے

نکالو یا علی اس بحرِ غم سے — ہر اک دم میں رکھو جاری یہ دم سے

محبِ اہلِ بیتِ مصطفیٰ ہوں

غلامِ خاندانِ مرتضیٰ ہوں

امتیاز نے ایک مثمن بھی لکھا ہے جو آدم کی کہانی ہے۔ اس مثمن کے ہر بند کا آخری شعر فارسی کا ہے۔ مثمن سے کچھ بند پیش کئے جاتے ہیں۔

یا اس طرح سے میرے لئے بے قرار تھا — پہلے تو ہی گھڑا کر پھر کون یار تھا
عالم میں سب جگہ ہی عجب پُر بہار تھا — جو دیکھے میرے ساتھ وہ کہتا پکار تھا
یہ بی شخص ست نہ کہیں جن کر بار تھا — سارے جہان میں ہی جو کم اعتبار تھا

یا ایں زمان بہ بیں درآفت چہ باز کرد
بر روئے خلق آہ عجب فتنہ ساز کرد

پہلے تو آپ ہوش و خرد دے تو ہی لیا — اتنے جہاں سے ایک خریدار میں ہوا
پھر بعد ساری خلق نے نشو و نما کیا — یہ بھی نہ آیا دل میں ترے حیف بے وفا
کیا کیا جفا و جور و ناز و ادا سہا — خوں میں جگر کو ان نے مئے ناب کر پیا

افسوس ایں جگر کہ در آتش کباب شد
از گریۂ او شنید و عالم خراب شد

کیسے مرے نصیب بنایا تھا اے الٰہ — میں اس جفا کا مارا ہوں جا کس داد خواہ
جو کوئی پوچھے مجھ سے تو میں کیا کہوں کہ آہ — یوں ہیں لکھا تھا غم مری قسمت میں واہ واہ
چاہوں کہ جا چھپوں کہیں اس دکھ سے میں پناہ — اپنے ہی آپ رنگ کیا ایسا کیا گناہ

کز ہجر آن جدا شدہ ساقی و جان من
او ہم نمیدہد ز مئے ارغوان بہ من

وہ عیش و ادا جو ہمیں مستدام تھا — اس ہجر و سیہ سے نہ کچھ ہم کو کام تھا
یوں سیر باغ دلبر و ساقی مدام تھا — کس وہ ہے امتیاز بر وہ اختتام تھا (ب)
کہہ دے صبا کہ اتنا ہی اس کا پیام تھا — جو تو نے سب اجتناب ہے تو تیرا ہی نام تھا

حالا تو امتیاز بہ محبت ...... کن
چوں جاں بہ تن درفتے کہ یا بے در چمن

ایک نعت ہے جس کا مطلع ہے ۔

اے وصی مصطفےٰ اے صاحب لولاک کے　　حکم پر ہیں جن و انس اور ساکناں افلاک کے

مخمس کے تین شعر ؎

خاک کو اشرف کیا کتنے بڑے آدم نے　　ذات کو معبود کی دیکھا کیا کتنے بڑے آدم نے
اوسکی توصیف کسی سے نہ ادا ہوسے لیکن　　شعر و اشعار و شاعر کیا سکے ہے آدم نے
امتیاز ہوئے ہیں ہاتھ پہ چشم بینا　　دیکھیں چشمے بین نہ بود کیا کتنے بڑے آدم نے

قطعات :-

زلف پُر دار کو دل اپنا نہ دیجے سو دیا　　شر پہ یہ کالی بلا ہے نہ دیجیا سو لیا
دوستو دیکھیو کیا آن بنی ہے جی پہ　　عشق کا زہر بھرا جام نہ لینا سو لیا

غرض کہنے میں آ نہیں سکتی　　جو کہ حالت ہے دل ہمارے کی
ہم کو کس پیچ و تاب میں ڈالا　　داد دیجے بہت تمہارے کی

ایسے پیجے شراب اے رند　　میکشی کا بھی نام رہ جاوے
کیا مزا ہے جو میکشی میں مریں　　شیشے رو دیں اٹھا جام رہ جاوے

آخر میں ایک فارسی نعت بھی ملتی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر کو فارسی میں بھی اچھی خاصی دسترس تھی ؎

"اے نور رب العالمیں اے جان ختم المرسلیں اے زیب دہ عرش بریں اے رہنمائے
عاشقیں تو پیشوائے سالکیں حلال مشکل مومنیں اعظم امام المتقیں ارتو شد علم الیقیں
حکم تو ہست صدق الیقیں گفتار تو حق الیقیں دیدار تو عین الیقیں استاد جبریل امیں
تو کاشف سر متیں شد مقتدئے واصلیں شافع یوم آخریں بر حق شفیع المذنبیں"

جس طرح قلی کے کلیات میں مقامی رنگ ملتا ہے اسی طرح امتیاز کے دیوان میں بھی اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ امتیاز نے "بسنت" پر کچھ شعر اور "ہولی" پر ایک نظم لکھی ہے۔

"ہولی"

دکھلائیں کس مزے سے اب کے بہار ہولی　　کھیلے ہیں سب جمع ہو کیا گل عذار ہولی
ساری پری رخاں مل کیسی بنی ہیں دھومیں　　رنگ زرد و سرخ لے کر کھیلیں نگار ہولی
سونے کی تھالیوں میں رکھ کر عبیر و ابرک　　بھر مٹھیاں ہے چھڑکیں کریئے پکار ہولی

شیشوں میں زعفران کا رنگ شہاب بھر کر — اُوپر سے قمقموں کے ہے مار مار ہولی
جب راگ کا سماں کر گا دیں ہیں کس ادا سے — نکلے ہے مُنھ سے ان کے بے اختیار ہولی

امتیاز نے بڑی بڑی بحروں میں بھی غزلیں کہی ہیں ؎

وہی ہیں دل چاک جو آگے بیٹھے ہیں تم پاس کرتے ہیں باتیں مٹھائی سے میٹھی
ہماری سخن تم کو لگتی ہے کڑوی نصیحت کی باتیں ہیں اب نہ سمجھو ہے جاناں چکوروں کی مانند
ہوا ہوں میں مقتول از بس کہ نسیلی نگاہوں کا اس سے گر پڑتا ہوں مانند مجنوں
سُنا سرگزشت اپنی صحرا میں ساری غزالوں کو حیرت میں لا کر رُلا دوں

امتیاز کے کلام میں زندگی کے ہر پہلو کی تصویریں پوری کامیابی سے ملتی ہیں۔ اخلاق و موعظت کی سنجیدگی فلسفہ و تصوف کی پاکیزگی عشق کی گل افشانیاں مناظر قدرت کی سحر طرازیاں واردات و کیفیات، درد و الم، کیف و سرور، یاس و حرماں، لذت و مسرت اور رنج و حسرت سب پر اظہار خیال کیا ہے۔
مطالب کی روانی و سلاست بے تکلفی و بے ساختگی، درد و تڑپ، تشبیہ و استعارہ، صنائع و بدائع سے بھی اس کا کلام خالی نہیں۔ تصوف ہمارے شعر و ادب کی جان ہے، عشق مجازی سے عشق حقیقی کا حصول صوفیائے کرام کا مشترک اصول تھا۔ امتیاز کوئی صوفی شاعرہ نہیں لیکن پھر بھی اس کے کلام میں کئی صوفیانہ اشعار ملتے ہیں ؎

دل آدم ہی جو آئینۂ سرکار بنا — پرتوِ ذات تجلی سے جلادار بنا
عنقا مثال ہم تو بے نام و بے نشاں ہیں — گرچہ جہاں میں ہیں ہم نابود پر جہاں ہیں
تو ذات دل کے تئیں خانۂ خدا کہتے ہیں — محتسب یار کا یہ جلوہ نما کہتے ہیں
واہ وا کیا ہے مراد ان نے بنایا خاک میں — جلوہ گاہ خاص ہی کو کر دکھایا خاک میں
نہ ہے کعبہ میں نہ بت خانے میں دونوں جہاں خالی — کوئی لبیک ہیں کوئی ناقوس میں حیران اللہ
آنکھوں میں تیرے حسن کی اب جلوہ گری ہے — دیدار کے وعدہ کی بھی کیا وعدہ گری ہے
شیشۂ دل میں ہمارے وہ پری رہتی ہے — عقل انساں کی جسے دیکھ دھری رہتی ہے
نہ سمجھے کفر کو کیا ہے نہ کچھ جانے مسلمانی — ہیں دیر و حرم یکساں عبث سب ہے حیرانی

عام طور پر عورتیں مردوں کی نسبت کچھ زیادہ ہی مذہبی ہوتی ہیں خواہ کسی پیشہ یا کسی بھی طبقہ کی ہو۔ ماہ لقا بائی چندا کی طرح امتیاز نے بھی تقریباً تمام مقطعوں میں حضرت علیؓ، رسول پاک صلعم، حضرت امام حسینؓ اور غوث اعظمؓ سے عقیدت کا اظہار کیا ہے ؎

امتیاز اب تو لقب ہم نے — جان فدائے ابو تراب کیا
امتیاز ہیچ ہی عرض جناب اقدس — اب گستہ ہوئے معاف لے شہِ شاہاں میرا

بلوا اب نجف میں امتیاز ہے یا علی مضطر — دیکھاؤ اب کرم سے اُدھی تیں پردم فزا یا

احوالِ امتیاز پہ روزِ جزا میں تم — ان چشمِ پُر نجات سے یا پیر دیکھنا

امتیاز اب تو تصدق سے نبی آلِ نبی — شکرِ حق دل سے محبِ حیدر کر رہنا

امتیاز کس سے توقع نہ رکھ حضرت سوائے — کیوں کہ ہے دونوں جہاں میں وہ وسیلہ میرا

امتیاز اس جان کو ہمراہ دے شہِ نجف — پیش کش کر شاہ کے پیام بھجونے کے سات

امتیاز کے کلام میں درد کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ چنانچہ خود کہتی ہیں ؎

شعر کہنے کا سلیقہ نہیں ہے امتیاز — ہے فکرِ تمنا کہ یہ رکھتا ہے کم غم کو تراش

رنج و حسرت، درد و الم کے کئی اشعار نظر آتے ہیں ؎

آنسو کی جگہ لہو برستے ہے یہ آنکھوں سے — ڈرتا ہوں کہ ان سے ہی طوفان نکلتے ہیں

کس کے آگے کروں گریباں چاک غم اپنا کہیں — جو سُنے ہے ایک شمہ مُنہ پھیرا جب آ رہا

خواں ہیں سب منظروں کے پھر اشک کے دو گہر — لے لیکے ہر اک جا سے سامان نکلتے ہیں

آتا ہے جی میں ترک ہی دُنیا کر کیجئے — دکھتا ہے بند طوقِ جہاں کا گراں عبث

معلق آسماں کیوں کر کھڑا ہے — ستون جا آہ کا میری کھڑا ہے

آنکھیں تو انتظار میں رہ گئیں نگار کے — ہوں جاں بلب ہیں آج نہ آدیگا جب تلک

ہے یہی انصاف ساقی اب تمہارے دور میں — ہم ترستے ہی پڑے ہیں اور سب پی کر اُٹھیں

ہمارے اسطرح رونے کے اُوپر نہ ہنسو ہرگز — ڈوبا کر روتے ہیں آنسو کے عالم کو بہا دیں گے

کہاں تک شل لبسمل، امتیاز اب آہ ہم تڑپیں — ہیں تو ذبح بھی کرتا نہیں جلاد یا قسمت

کچھ اخلاقی عنصر بھی ملتے ہیں۔ وہ دشمن سے بھی دل میں کینہ نہیں رکھتی ؎

اے امتیاز دشمن گرچہ ترا فلک ہے — لازم تجھے ہے دل میں ہرگز نہ رکھیو کینہ

خودداری تو دیکھئے ؎

ہزاروں شکر ہے نالہ نہیں محتاج سوزن کا — مرا چاک گریباں بھی نہ سلوانے کے کام آیا

ضبطِ غم کی مثال ؎

ہی جور اور جفا پہ شکوہ کسی کے آگے — ہرگز کیا نہ گرچہ مجبور ہو رہا تھا

بے ساختگی، سادگی اور روانی کلام ملاحظہ ہو ؎

سینے میں جب آہوں کے طوفان نکلتے ہیں — آنکھوں سے میری آنسو ہر آن نکلتے ہیں

جاتا ہے جان تن سے نکل اب تو آئیو — قاتل خدا کے واسطے ٹک منہ دکھائیو

مفت میں جان دیتے ہم ہیں دیدارِ چمن
کس نے پرسش نہ کیا کون تھا بیمارِ چمن

نہ تھے ہم آشنا گرچہ مقدر
غلط گوئی ہے کیا اللہ اکبر

چھوڑ دے صیاد ہم کو ورنہ توڑیں گے قفس
فصلِ گل یوں مفت جائے اور رہے باقی ہوس

محتسب سنگ ہم تم سے کر تو خوفِ کبریا
کیوں مرا مینائے دل کرتا ہے ظالم چور چور

جس دن سے کیا سجدہ صنم کو میرے دل نے
اسلام کیا ترک ہے زنار سے الفت

میں تو شکوہ نہ کیا اپنی زباں سے یارو
دیکھ روتے ہیں سبھی حالِ پریشاں میرا

گر نہیں منظور جینا ہی مسیحا تو دفع کر
ہے قیامت حق میں میرے آہ تیرا روٹھنا

نہیں اعتبار اس کو ہرگز میری وفا کا
جس جا گرے پسینہ واں گرچہ خوں نشاں ہوں

دیر سے گر گزر رہے صنم تو کیا عجب
برہمن تو کیا کریں سب صاحبِ بتخانہ رقص

تم اٹھو لقمان و افلاطون بالیں سے میری
کچھ نرالا ہے دل میرا ایسی دواؤں کا مریض

کیا مزا ہے عشق کا اس کو چکھا پھر آگ سے
خاک کر ہی خاک کر گیا جلایا خاک میں

ہم تو سر دے چکے ہیں اس راہ میں
خاکساری قبول بسم اللہ

بہار آئی ہے ہم شورِ جنوں میں ہیں آزماتے
کوئی اس وقت میں احمق گریباں کو سلاتا ہے

مثنوی علم کی چند مثالیں پیش ہیں ؎

روٹھو گے بنا سے، ابھی روٹھ جاؤ دریغ ہو
اب کاوشش کہ تم مجھ کو برا مان نہ چھیڑو

ڈال تیوری کو چڑھاتے ہو بہوں غصے ہو
کیا نئے طور نکالے ہو ستم عالم ہے

امتیاز نے جہاں کہیں محبوب کا ذکر کیا ہے وہاں وہ پردہ کثرتِ تمنا ہی نظر آتا ہے ؎

جامہ زیبی و ادا آسنی و نازک بدنی
کیا لے شعر مجھے میں سخندانی ہے

رہا نہیں امتیاز اب گفتگو کا
میرے صاحب ہو تم تو اب سخنور

"گلشن شعرا" ایک ضخیم مثنوی ہے، جس سے اعلیٰ تخیل اور شاعر کی پرگوئی کا اندازہ ہوتا ہے۔ امتیاز نے بتا دیا ہے کہ قصہ فرضی ہے۔ اور اسے عشقِ حقیقی کی تفصیل کرنا مقصد تھا۔ مثنوی حمد سے شروع ہوتی ہے۔ نعت اور منقبت کے بعد مناجات ہے۔ مناجات میں ہی مثنوی کے نام وغیرہ کا ذکر ہے۔ مطلع کے بعد مناجات کے کچھ شعر پیش کئے جاتے ہیں ؎

لکھوں کیا وصف میں اس کبریا کا
ہے صاحب عرش اور تحت الثریٰ کا

کریں اس کو پسند سارے سخنور
سخن میں خوب جرأت دے اسے داور

نظر پھیریں جو اس پر ہر سخن مند
ظرافت سے زہر دیں نکتہ چیناں

ہے اس میں عشق کا آغاز و انجام
تب اس کا "گلشنِ شعرا" رکھے نام

کرے جو انتباہ اس مثنوی کا — وہ پاوے ذوق اس کے معنوی کا
ہمیں خواہش ہے اس مے کی اے ساقی — رہے تا حشر مستی جس کی باقی

اس کے بعد عشق کی مدح سرائی کی گئی ہے جس میں دو ڈھائی سو سے زیادہ شعر لکھے گئے ہیں۔ اسی سلسلے میں اپنے بادشاہ آصف جاہ ثانی اور ارسطو جاہ کی تعریف ہے، پھر قصہ شروع کیا ہے۔ قصہ وہی قدیم طرز کا ہے۔ سحر، جادو، دیو پری اور قالب کی تبدیلیاں وغیرہ جو داستانوں کے لوازم ہیں یہاں بھی ملتے ہیں۔ مختصر قصہ یہ ہے۔

ایک بادشاہ تھا اس کا نام فیروز بخت تھا۔ اس کا عدل و انصاف رحم و ہمدردی سخاوت و شجاعت بہت مشہور تھی۔ ایک رات محفل عیش و نشاط سجائی گئی۔ صبح جب نغمہ و پائل کا سحر ٹوٹا تو سب کو ہوش آیا۔ سب نے دیکھا بادشاہ بہت گم سم ہے۔ لوگوں نے لاکھ بات کرنا چاہا مگر جواب میں بس وہاں ایک چپ ہی تھی۔ تین دن اسی عالم میں گزر گئے۔ اہل دربار بڑے متفکر ہوئے۔ آخر بادشاہ کے چار وزیر حاضر ہوئے ہر ایک نے ایک ایک داستان سنائی۔ (مثنوی کا بڑا حصہ ان ہی داستانوں پر مختصر ہے) چوتھے وزیر نے جیسے ہی اپنی داستان ختم کی بادشاہ نے زبان کھولی اور کہا کہ اتنی بڑی سلطنت کا کوئی وارث نہیں جس کا اسے بڑا افسوس ہے۔ بادشاہ کی شادی کی تیاریاں ہوئیں۔ ایک دوسرے ملک کا بادشاہ "زبرجد شاہ" کی لڑکی کے لئے پیغام گیا مگر منظور نہیں ہوا۔ پھر جنگ شروع ہوئی اور صلح پر ختم ہوئی تو شادی بھی ہو گئی۔ اس شادی کے بعد ایک لڑکا پیدا ہوا جس کا نام دُرِّ شہوار رکھا گیا۔ شہزادے کی شاہانہ تعلیم و تربیت ہوئی بڑا ہوا تو ایک ماہ جبیں کو دیکھ کر عشق کا تیر کھائے بغیر نہیں رہ سکا۔ بالآخر "گوہر شب چراغ" سے شادی ہو جاتی ہے۔

داستان کافی دلچسپ ہے۔ مثنوی کے خاتمے سے پہلے اپنے مرشد کا تذکرہ کیا ہے۔ آخر میں شاعرہ نے خدا سے پانچ باتوں کی التجا کی ہے ۔۔

میری عرض تجھ سا قدیر ہے الٰہ — ہیں مقصد میرے پانچ رہ تو گواہ
اول عشق سے اپنے کر سرفراز — میرے دل میں بھر دے سبھی اپنے راز
دوم یاد میں اپنے رکھ شب و روز — تڑپتی رہوں عشق میں شب و روز
سوم دل کو دنیائے دوں سے چھڑا — اور عالم کی الفت سے دل کو توڑا
چہارم یہ ہے عرض اے داورا — میرے بخشنے ہیں مقصدوں کو برآ
ہے پنجم مجھے رکھیو کر کے کنیز — رہوں سب کنیزوں میں ہو کر عزیز
ہووے جن پہ تیری نظر ذوالجلال — اُسے بخشے سب معرفت کا کمال

یہ قصے کو میرے تو مقبول کر   پڑھے اور سنے کرئی اہل ہنر

مثنوی کب تصنیف ہوئی اس کی کوئی صراحت نہیں ہے، البتہ کتابت کی تاریخ حسب ذیل ہے:-

"تمت الکتاب بعون ملک الوہاب بید الفقیر حقیر سید محمد بدیع الزماں غفر اللہ ذنبہ واستر عیوبہ بتاریخ نہم شہر محرم الحرام سنہ ۱۲۲۳ھ روز جمعہ باتمام رسید۔"

لطف اللہ امتیاز کے کلام میں کئی خوبیوں کے ساتھ کچھ خامیاں بھی ہیں جن سے اور استادانِ فن بھی نہیں بچ سکے۔ جیسے تعقید لفظی حشو، الفاظ کا بیجا استعمال بھرتی اور متروک الفاظ کی نشست۔ کہیں کہیں قافیہ غائب ہو جاتا ہے۔ کہیں اوزان میں گڑبڑ ہو جاتی ہے دیوان میں چند ایسے نامیاں اشعار بھی ہیں جسے زبان قلم بھی ادا نہیں کرسکی۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ امتیاز، تمنا سے اصلاح لیتی تھیں، مگر شوہر کے انتقال کے بعد کسی کو اپنا کلام نہیں دکھایا۔

بہرحال کسی طرح امتیاز کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ اس نے اس دور میں شاعری کا بیج بویا جب کہ عورتوں کے ہاتھ میں قلم پکڑنا گناہ سے کم نہیں تھا۔ ⓐ

☆

ایک دکنی لوک گیت

فراہم کردہ: سید صبیحہ ایم اے (انتدائی)

سالے بجو نئیں بل کو کھیلیں مانڈی پچیسی
سالی جیت کو اٹھی بجو نئیں کی انگوٹھی
میرے گھر میں بیٹی ہیکل نہیں کا موتی
ذات پوچھو جو ئیں کی دولت کیا کام آتی
آئیں آئیں بول کو سیج پر لو پنڈت
راجت کے پاؤں کو لگاؤں گی مہندی
نانا میرا کھیلا گد گرتے پانی میں
اموں آئیں دیکھنے سونے کی پالکی میں
چھو مانڈیا نانا یہ ہٹ کیوں سمجھانا
زمزم کے پانی سے چاند کا منہ دھلانا
منگنی ہوا سو بیٹی آنگن بھرنا منا
سامنے دیوان خانہ سبق لیتا بنا
بھائی آئیں بول کو سیڑھی لگائے دیکھی
کچلی بند ر پہ چتر کا ابر یا لیتی
نانی کا نواسا ناریل بن میں پیاسا
بیجو نانی بیوی کا بچے دودھ کا کاسا

لے زور لے بات دن لے گذرا

☆

ڈاکٹر ایس۔ آر۔ کلکرنی
صدر شعبۂ مرہٹی جامعہ عثمانیہ

مثنوی "سدام چرتر"

دکنی اور مرہٹی زبانوں میں بڑا قریبی تعلق ہے۔ جس علاقہ میں دکنی زبان نے جنم لیا اور نشوونما پائی۔ اس کا زیادہ تر حصہ مرہٹی بولنے والوں پر مشتمل تھا۔ جس کی وجہ سے دکنی زبان کی صورت گری میں مرہٹی کا بڑا حصہ رہا۔ مرہٹی کی کئی لسانی خصوصیات دکنی میں داخل ہو گئیں۔ دکنی زبان کے زمانۂ عروج میں بھی یہ پیدائشی ربط ٹوٹ نہ سکا۔ مرہٹی زبان پر دکنی زبان کے اثر کے ساتھ ساتھ دکنی کے اثرات بھی مرہٹی پر مرتب ہونے لگے۔ مرہٹی کے اکثر شاعر دکنی زبان اور دکنی شاعری سے متاثر تھے۔

ابتدائی سولھویں صدی عیسوی میں دکنی کو مقبول عام زبان کا درجہ حاصل ہو چکا تھا۔ شعرا کو جب بھی عوام سے بلا لحاظ مذہب و ملت خطاب کرنا ہوتا، تو وہ دکنی کو ہی اظہار خیال کا ذریعہ بناتے تھے۔ اکثر مرہٹی شاعر بھی دکنی زبان میں شاعری کرنے لگے تھے۔ مرہٹی کے ایک مقبول شاعر امرت رائے نے دکنی زبان میں بھی شاعری کی ہے۔ امرت رائے ۱۶۹۸ء میں پیدا ہوا، اور ۱۷۵۳ء میں فوت ہوا۔ اس نے ابتداً میں دولت آباد میں اور اپنی عمر کے آخری حصے میں اورنگ آباد میں سرکاری ملازمت کی۔ امرت رائے دکنی زبان کے شاعر کی حیثیت سے بھی بہت مقبول تھا۔ اس کی دکنی شاعری کا بھی اچھا ذخیرہ موجود ہے۔ جس میں ایک دکنی مثنوی "سدام چرتر" بھی ہے۔ جس پر تبصرہ کرنا مقصود ہے۔

امرت رائے نے مثنوی "سدام چرتر" میں بھگوان کرشن کے بچپن کے ایک ساتھی سُدام کی زندگی کی جھلک پیش کی ہے۔ سنسکرت بھاگوت پران میں یہ قصہ آتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ بھگوان ایسی بھگتی سے خوش ہوتا ہے جو تہہ دل سے ادا کی جاتی ہے۔ معمولی چیز بھی اگر بھگتی بھاؤ سے ان کی نذر کی جائے تو وہ اسے قبول کر لیتا ہے۔

شاعر امرت رائے نے اس قصہ کو دکنی مثنوی کے ڈھانچے میں ڈھالا ہے۔ ابتداً حمد سے کی ہے، جس میں بھگوان کی تعریف میں کہتا ہے:

عجب ہے گرو ہی تو ہی کارساز — خلق بیچ بیانے وہی کارساز

وہی ہے کرم بخش صاحب دھنی — اُسی کر گئے کل عالم غنی

اُسی نے بنایا زمین آسمان — پون آب آتش بنایا مکان

لے ہوا

مرگ تر تیو پاتال پیر بی تنو — ہری ہر بھو برہما ہو کائے تنو

ے تنا ہونیوالی

بنایا جو بندہ سب بندگی — تبھی جانتا وہ پڑا گندگی

زبردست مایا لگائی پیچھے — بھور جال کر کے بھلایا اُسے

ہمیشہ فکر پیٹ کی ہے لگی — چکر یار مولا بھسیں بندگی

گنہگار بندہ پھرے دربدر — گرفتار ہو کر ہوا بے خبر

کدھر دین دنیا کدھر ہے خدا — سبب پیٹ کی مانگتا ہے گدا

اگر اُس خدا کی کرے بندگی — تو ہر دور نیامت سے گندگی

ے نعمت

حمد کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔ سُدا نہایت ابتر حالت میں زندگی گزار رہا تھا۔ لیکن سرشن کا بھگت ہونے کی وجہ سے وہ اپنی غربت میں بھی مست تھا۔ اسے خوشی تھی کہ اپنا ایک ساتھی دوارکا کا راجہ ہوا ہے۔ اور دنیا میں اس کی شہرت ہے۔ کبھی تنگ آکر بیوی بُرا بھلا کہتی تو اسے جواب دیتا "کیوں فکر کرتی ہو۔ اگر ایک بار میرے کرشن کے پاس جاؤں تو غربت کا نام و نشان اپنے گھر میں باقی نہ رہے گا۔"

ہمیشہ کرے وہ کِسن کی جکر — کے بیچ گھر ہو کر دہمت پھکر

ے ذکر
ے فکر

مُری ہمارا کِسن ہے بڑا — اہے دوارکا بیچ راجہ کھڑا

خجینہ جو معمور دولت دھنی — اہے بھی آپ پدرن بنی

ے خزانہ

مہر بانگی ہے اُسی کی کمال — کرو یاد اُس کی جو صاحب جمال

نہیں درس اُس کا تبی لگ تھی — ملے بعد اس کے ہمن کیا گئی؟

کرو اُس کا سمرن تن اور جکر — فقر کی جو ہے گردست پھکر

ے یاد

غربت سے سُدا پریشان تھا۔ سُدا کی بیوی ایسے جوابات کی عادی ہو چکی تھی۔ ایک دن جھنجھلا کر بولی۔ " رہنے دو تمہارے کرشن کی بات، نہ تم کبھی اس کے پاس جاؤ گے، ورنہ وہ کبھی تمہارے پاس آئے گا اور نہ میری پریشانی کبھی دور ہوگی "۔ اس سخت بات سے سُدا متاثر ہوا:

سُدا لگے یں بدھا دوں فقر — پڑا دست خالی کروں کیا نذر

جیبلا گئی پک ہم سائے کے — مٹھی تین چڑ دے دئے لا کیے

ے بیوی۔

جلواب سدھا دو شتابی کرو — مادر اس کِسن کے تم جا دھرو

حقیقت کچھ کئی در ما ندگی — کرینگا جو تم پر مہربانگی

ے کچھ

پھٹا یک کپڑا جو بدن پر تھا — کہی دیکھنے کو بی ثابت نہ تھا
اسی بیچ چڑوے سے باندھ کر — چلا بار کرتا کسن کا جگر

اپنی دُھن میں مست سُدُاما نکلا۔ اور سیدھا دوارکا پہنچا۔ شاہی محل کے دربانوں نے آگے اندر جانے سے منع کیا۔ سُدُاما ان سے بولا:

برادر ہمارا کسن ہے جنگ — سیتی بی کرو تم اسی کوں خبر
اسم ہے سُداما کہو جا تجھ — وہی جانتا ہے کرامت تجھ — ـه تجھ
کہتے ہے دیوان یو کنگال ہے — کسن کا برادر یو عجب بات ہے
سچا یا جھوٹا بیچ جیتا کر گئے — کو سامنے جا کے تھا ڈا ہو — ـه جاکر ـه تجھ
گیے بیچ اندر جہاں تخت ہے — کسن آن بیٹھا وہی وقت ہے
کھڑا سامنے جائے کیا سلام — کسن سوں کہتے ہیں تھا وا غلام
کروں عرض صاحب کوں یوں خبر — سُداما کھڑا ہے تمھارا جگر
یہی بات سُن کر کسن جی سے چلے — کھڑا تا سُداماں وہاں جا کے ملے — ـه تھا

شاعر کہتا ہے ان دونوں دوستوں کی ملاقات کا حال میں کیا بیان کروں الفاظ نا کافی ہیں اور خاموشی محال ہے

لگا یا گلے پُرچشم آنسو چلے — ملے وہ کسی ہے گلے سو گلے
پکڑ دست اُس کا محل کو چلے — اور ان برادر سے گلے سو ملے
بٹھایا اُسے لیاتے ہے تخت پر — بجائے نقارے اُسی وقت پر — ـه لیجاکر

کرشن جی کے شاہی محل میں غریب سُداما کی کافی آؤ بھگت ہوئی۔ اُسے گرم پانی سے نہلایا گیا۔ اُس کے چرنوں کا تیرتھ خود کرشن جی نے لیا۔ کرشن جی کی بیوی رُکمنی نے اُس کی آرتی کی اور خود کیوان کر کے طرح طرح کی مٹھائیاں اس غریب بھگت کو کھلائی۔ کھانے کے بعد آرام کے وقت سب نوکر، داسی وغیرہ چلے گئے۔ رہے کرشن جی اور سُداما۔ تب :

کسن جی نے پوچھے تم سُداما کو — تمھاری خبر سو جی کا ن بھرو
بہت دن منجے آج ملنا ہوا — خدا کے درگاہ میں جو مانگی دعا — ـه حیثیت
سکی ہے تبیلہ تمھاری پسر — کہو کل اپنی حقیقت ذکر
شہر رو جنی بیچ رہے خورد سال — پڑھائی جو بدیا گرو نے کمال — ـه شہر کا نام — ـه بلند
گرو کے حکم سے جو جنگل گئے — سندی کا دڑی بیچ لکڑی لئے
برستا جو مینہ مسل ہے مثال — چمکتی جو بجلی اگن کے مثال

بچپن کی یادیں دونوں بہہ گئے۔ آخر میں کرشن جی نے اُس کا حال پوچھا۔ تب سُداما کہتا ہے :

دلیندر جو چارے لگا ہے منجے — نہیں کچھ کپڑا جو تبیلہ اُسے — ـه عزت

تماری جو بات میٹھی ہے مصری   دل بیچ میرے رہی سے بنی

بڑا دوج تم کو کہاں سے ہوا   دلدر ہم کو کہاں سے چھلا   ـــ کہاں

سدی سُداما کس جا سکے   پورب کی جو کیا تھا دی اہے   ـــ کہے   ـــ گزشتہ عمر کی

اسی سے بٹے اتنا سپت دھتی   کرم تو لکھی سو رہا ہے بنی   ـــ نصیب میں

کرشن جی پوچھتے ہیں: "کچھ دو گے تو پاؤ گے۔ بھلا یہ تو بتاؤ کہ ہماری بھابی نے ہمارے لئے کیا نذرانہ دیا ہے؟"

بچن سن سُداما جو چپکا رہے   شرم کے جو مارے کچھ نا کہے

کرشن جی کے اس سوال سے سُداما پشیمان ہو گئے اور پھٹے پرانے چیتھڑے میں سے تین مٹھی چڑوا ڈھونڈ کر نکالا اور کرشن جی کو دیا۔ دو مٹھی چڑوا تو انھوں نے کھا لیا اور بچی ہوئی ایک مٹھی اپنی بیوی کو دی۔ اس نذرانہ سے کرشن جی بہت خوش ہوئے۔ انھوں نے ابشوکرما (Architect of The World) کو بلایا اور اسے خفیہ طور پر حکم دیا:

بنا او شہر دوارکا کے مثال   محل کنچن ہمارے مثال   ـــ سونے کے

کسی بات کی تم کرو مت کمی   نہ خالی رہے ایک انگل زمیں

بچارے سُداما کو خبر بھی نہ تھی کہ اس کے لئے کچھ ایسا انتظام ہو رہا ہے جو اس کی عمر بھر کی تفکرات کو دور کرنے والا ہے۔ اس نے رخصت چاہی تب کرشن جی نے اسے اجازت دے دی اور اپنی بھابی کو سلام بھی کہلا بھیجا۔

کسن جی کہے تم سنو یک بات   چتر چار سال لیو ساتھ   ـــ زرین و صوفی

دو بیچ کالے بڑے چور ہے   نہیں سمجھے ہو تم کو بڑا گھمنڈ ہے   ـــ راہ   ـــ فکر

بچن سن سُداما چپکا رہا   شرم کے جو مارے کچھ نا کہا

فکر مند ہو کے راستے چلا   دل میں کہے چور یہ سہے بلا   ـــ فکرمند ہو کر

یہاں سے جو کھالی میں گھر کو گیا   بھرم تھا جو کسن کا وہ سب اڑ گیا   ـــ خالی

وہاں جا نکو کردن کیا ذکر   پچھیں کی تسبیح دھرو کیا نذر

کسن کی بڑائی وہاں میں گئی   یہاں آ کو سبھی وہ گئی

تھکا ماندہ اور پچھتایا ہوا سُداما اپنی غربت کو لے کر واپس نکلا۔ اب بیوی کے سامنے جا کر کیا کہوں۔ یہی فکر اُسے ستاتی رہی۔ "میں تو کرشن جی کے بارے میں شیخیاں کرتا تھا۔ اب کونسا منہ لے کر گھر جاؤں۔ یہاں نہ ہی آتا تو اچھا تھا کم سے کم بدنامی سے تو بچتا۔ پھر بھی اُسے یقین نہیں آتا تھا کہ کرشن جی نے اس کا خیال نہیں رکھا۔ وہ سوچتا ہے "چلو اچھا ہی ہوا جو دھن دولت کے پھندے میں نہیں پھنسا۔" اس طرح راستہ بھر سوچتا ہوا سُداما اپنی منزل کے قریب پہنچتا ہے اور ایک نیا شہر دیکھ کر دنگ رہ جاتا ہے۔ باہر والے سے وہ پوچھتا ہے کہ یہ مقام کونسا ہے اور کیا نام ہے اس شہر کا۔ تب گائے چرانے والوں نے اسے جواب دیا کہ اس شہر کا نام "سُداما نگر" ہے۔ سُداما کے آنے کی خبر شہر میں پہنچی ہے اور ـــ

چلا خبر اس کی گئی تخت میں   بجائے نگارے اسی وقت میں   ـــ نقارے

چھٹا تو چھپاتا ہوا تا گجٹ — دو پیے اشرفی کی ہوئی نی نذر
سداما چڑھے پالکی بیچ موں — بیٹھے باجتے سب نگر بیچ موں
چلے بھاٹ لکارنے بیچ موں — ہوا ڈے نکارے فوج بیچ موں

اس طرح بڑی شان کے ساتھ سداما اپنے شہر میں داخل ہوا۔ اسی شبھ گھڑی سے تخت پہ بٹھایا گیا۔ تخت نشینی کے بعد سداما نے اپنی بیوی کو دیکھا۔

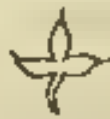
محل ہو تھیلا بتایا سینگار — بھرے بال موتی نہیں ہے شمار
سینے کے النکار کنک کے جڑے — جگا جوت اُس کا اجالا پڑے
سبھی جام وہ آرتی وہ چپل — مثلے وہ [illegible] چھپکتے چپ لی
گئی آرتی وہ گھڑی بار اب — اجالا پڑا وہ کھلی [illegible] سب
سداما جو دیکھ کر جو سدھ بھلا — پڑی تی اندھاری سکتے تا بھلا

سداما کے تعجب کا کوئی ٹھکانا نہیں رہتا۔ اپنی بیوی سے برتن کے بارے میں پوچھتا ہے۔ بیوی جواب دیتی ہے یہ سب اپنی جھونپڑی جو تمہارے دوست کرشن جی نے بنوائی ہے۔ پھر ایک بار سداما پوچھتا ہے:

کرسن جی تمہاری ہیں بڑی کی — دل بیچ تم نے کچھ سو نا لئی
کرو معاف تکشیر صاحب کرسن — ہمیشہ کروں میں تمہارا بھجن
سداما بھجن میں ہمیشہ لگن — کرسن کے چرن ان لگائی لگن
بھجن بیچ ساری گئی زندگی — ملے روز نعمت سکھے گندگی
چھپتر سداما کے ہر کوئی پڑھے — ملا جائے دیکھنڈ[1] اوپر چڑھے
ہمیشہ کرسن کے چرن سو جڑے — جنم کے بھرو بھر کہا پڑے
بتایا مشری کرشن کا جیو نام — کرسن کی کرپا سے ہو ہے تمام
اسے کسن کا بہت ستایاں بنام — کہے راد احرت [illegible] کا ہیر نام

[1] بھگوان وشنو کا مقام

اس مختصر سی مثنوی کی اہمیت کئی نقطۂ نظر سے ثابت ہو سکتی ہے۔ دکنی محققین کا عام طور پہ یہ خیال ہے کہ زبان دکنی کو صرف مسلمانوں نے اپنایا اور دکنی زبان کا لٹریچر فارسی رسم الخط میں ہی لکھا گیا۔ یہ مثنوی اس بات کی دلیل ہے کہ دکنی زبان نے کسی وقت مقبول عام زبان کا رتبہ حاصل کیا تھا اور اس زبان کا لٹریچر ناگری اور فارسی ہر دو رسم الخط میں لکھا جاتا تھا۔ ساتھ ہی دکنی کسی ایک مذہب کی زبان نہ تھی بلکہ یہ عام تمدن اور تہذیبی ورثہ کی برقراری کا ایک اہم ذریعہ تھا۔

زینت ساجدہ

دکنی گیت

اگر ہم کسی ملک کو جاننا، پہچاننا اور سمجھنا چاہتے ہوں تو ہمارے لئے اس کے ادب، تاریخ، فنونِ لطیفہ، آثارِ قدیمہ، روایات، رسم و رواج اور تہذیب و شائستگی کا مطالعہ کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ ان سب کو جان لینے کے بعد بھی کبھی کبھی ہم روح کے اضطراب اور دل کی دھڑکنوں کو سمجھنے سے نامحرم رہ جاتے ہیں۔ تہذیب و تمدن کی ترقی کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی میں دکھاوا بھی بڑھتا جاتا ہے۔ ہم کچھ کہہ کر بہت کچھ چھپا سکنے پر قادر ہو جاتے ہیں۔ اسی لئے جب کبھی ہم ان پردوں کو ہٹا کر گہرائیوں تک پہنچنا چاہتے ہیں تو اس سلسلے میں عوامی ادب ہمارا ہاتھ بٹاتا ہے۔ لوک گیت، لوک کہانیاں، جن گان، جن ناٹیہ، لوک ناچ، لوک کہاوتیں۔ یہ سب عام انسان کی سیدھی سادی زندگی کا ماجرا بیان کرتے ہیں۔ جن میں پیچیدہ فلسفے نہیں، روشن حقیقتیں ہوتی ہیں۔ فن اور ہیئت کی بازیگری نہیں، دل کو چھو لینے والی موہنی ہوتی ہے۔ وہ عوامی زندگی کے ترجمان بھی ہوتے ہیں اور انفرادی زندگی کے آئینہ دار بھی۔ ان میں مقامی رنگ بہت گہرا ہوتا ہے۔ لیکن ان سب میں انسانیت کا دل دھڑکتا صاف سنائی دیتا ہے۔ لوک ساہتیہ ہر قوم کا بیش قیمت اور لافانی ورثہ ہوتا ہے جسے وہ ہمیشہ اپنے سینے سے لگائے رکھتی ہے۔ وہ اگرچہ ضبطِ تحریر میں نہیں آتا لیکن عوام کے سینوں میں محفوظ رہتا ہے۔ ماں بیٹی کو، باپ بیٹے کو، پرانی نسل نئی نسل کو ورثے میں یہ سرمایہ دیتی رہی ہے اور اسطرح یہ ادب صدیوں سے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہا ہے۔ اس کا مصنف کون ہے، اس کا کس عہد سے تعلق ہے، یہ کوئی نہیں جانتا۔

لوک گیت اور اُن کی فطری دُھنیں کسی بھی قوم کے جذبات کا راست اور فطری اظہار ہیں اور ہونا بھی چاہیئے۔ ان میں صنّاعی اور فن کاری سے زیادہ صداقت اور گرمیٔ حیات ہوتی ہے۔ وہ لوگ جو اس سلسلے میں دیس دیس گھومے پھرے ہیں کہتے ہیں کہ انسانی برادری کی یگانگت کو سمجھنا چاہو تو اس سے بہتر اور کوئی ذریعہ نہیں کہ وہاں کے عوامی ادب سے واقفیت حاصل کرو۔ زبان و ادب جب قواعد کے بندھنوں سے بندھ جاتے ہیں تو اُن میں تکلف بڑھ جاتا ہے۔ اسی لئے ایک ملک سے دوسرے ملک کا ادب الگ دکھائی دیتا ہے۔

لیکن، عام طور سے فطرت سے اپنا ناطہ رکھتے ہیں۔ اسی لئے زبانیں اور بولیاں الگ الگ ہونے کے باوجود ان میں بہت سی باتیں ملتی جلتی ہیں۔

ہندوستان ایک عظیم ملک ہے۔ اُتر سے لے کر دکھن اور پُورب سے لے کر پچھم تک ہر جگہ رہنے والوں کے کھان پان کے طریقے جُدا، اُٹھنے بیٹھنے، ملنے جُلنے کے آداب، شادی بیاہ کے رسم و رواج الگ الگ ہیں۔ اس کے باوجود ان میں کچھ نہ کچھ رنگ مُشترک بھی ہیں اس فرق اور اشتراک کو اچھی طرح سمجھنا ہو تو جگہ جگہ گھُومیے اور وہاں گائے جانے والے گیت سُنیئے۔ جاڑے کی راتوں میں الاؤ کے گرد گائی جانے والی سُورماؤں کی کہانیاں، ہل چلاتے اور فصل کاٹتے ہوئے کسانوں کے گیت، پنگھٹ پر جمع ہونے والی پنہارنوں کی چُہل، چرخہ کاتتے والی کی مستی کا گنگنانا، محنت کش کرنے والے مزدوروں کی تھاپ، دھان کُوٹنے والیوں کے بول، رات کے پچھلے پہر بیل گاڑی ہانکنے والوں کی تانیں، محرم کے الاوے، عورتوں کی زاریاں ــــ پھر ڈھولک کے گیت، جن میں پیدائش سے لے کر موت تک، انسانی زندگی کا ہر رنگ اور ہر موڑ جیتا جاگتا اپنے مُنہ آپ کہانی سُناتا ہے۔ ان میں بدلتی ہوئی رُتوں کی خوشبو، آنگن کے پیڑ پر بولنے والی کوئل، پھیت کی مُنڈیر پر کائیں کائیں کرتا کوّا، ساس نند، دیورانی جیٹھانی کی شکایتیں گلے، میکے کی یاد ــــ غرض ہر پسند ناپسند، درد و غم نفرت و محبت، چھوٹی چھوٹی خواہشیں ــــ سبھی کچھ موجود ہیں۔

ان میں ہیر پھیر کی باتیں نہیں ہوتیں، دکھاوا نہیں ہوتا ــــ یہ تو کھرے، بھولے بھالے دل کی آواز ہیں۔ ان میں اپنے پن کا رس ہے، مان ہے اور مصری کی ڈلی جیسی گہری مٹھاس ہے۔ انہیں ابھی شہروں کی تہذیب نے دل کی سچائی پر جھُوٹ کا ملمع کرنا نہیں سکھایا یہ کھری کھری باتیں ان گڑھ، کھُردری سہی سچّی ہیں۔ سچّے موتی بھی تو سڈول نہیں ہوتے۔

یہ گیت جن سُروں میں گائے جاتے ہیں، اُنہیں سیکھنے کے لئے برسوں کی ریاضت درکار نہیں، نہ خاص خاص سازوں کی احتیاج موسل کی دھن دھم، چکّی کی گھُمر گھُمر، چرخے کی گُوں گُوں، دُھنکیے کی تن تن یا محنت کی تھاپ، ان گیتوں کے لئے ساز کا کام دیتی ہے۔ ایک ڈھولک مل گئی تو کیا کہنے ورنہ مٹّی کے گھڑے سے بھی کام نکل جاتا ہے ــــ پھر آواز کے تان سین اور تانی ہونے کی ضرورت نہیں۔ فطری اور توانا آوازیں جب پانچ سات سہاگنیں یا دس بارہ کنواریوں کی ٹولی گانے پر اُتر آتی ہے، سب کی ملی جلی آوازیں اُبھرتی ہیں تو سُننے والوں کی رگوں میں لہو جوش مارنے لگتا ہے۔ آنگن میں لگے آم کے پیڑ تلے جب لڑکیاں بالیاں گانے لگتی ہیں تو سُننے والی بڑھیوں کی بیتی جوانی جاگتی ہے اور وہ بھی آواز ملانے لگتی ہیں کیونکہ ان گیتوں میں انہیں کی سادہ زندگی کی بہت سی کہانیاں سموئی ہوئی ہیں۔

گیت

سہیلی مری رنگ بھولا مرا دل واں ہی لیا ماں
سہیلی مری چاند بھولا مرا دل واں ہی لیا ماں
سہیلی کی اُنچی پیشانی، بھری مجلس میں پچھانی
یہی اُلفت کی نشانی، مرا دل واں ہی لیا ماں
سہیلی گئے باغ کو جانا، واں کے نارنگیاں توڑنا
نارنگی ہو گئی دیوانی، مرا دل واں ہی لیا ماں

سہیلی مری آتی جھٹا جھٹ، دروازے کھٹکتیں پٹا پٹ

بلایاں لیوں میں چٹاچٹ، مرا دل واں ہی لیا ماں

سہیلی مری گیند پھولا مرا دل واں ہی لیا ماں

سہیلی مری چاند پھولا مرا دل واں ہی لیا ماں

حُسن اور افلاس کا ساتھ بہت خطرناک ہے۔ دولت شیطانی ترغیب دیتی ہے اور کبھی کبھی اس کا وار بھرپور بھی ہوتا ہے۔ مگر جن کے کان بچپن ہی سے یہ سنتے آئے ہوں کہ جیسا میرا منڈاس[2] بندا اور نہ دوجا کرنی۔ اُن کے لئے ایسی ترغیبیں بے معنی ہوتی ہیں۔ چھ گیتوں میں بھی انہوں نے ایسی ہی کہانیاں سُنیں۔ یکتارے کی دُھن پر جھاٹ اور گران کا یہ مکالمہ خاصے کی چیز ہے۔ یہ دو ٹولیاں گاتی ہیں۔

دُم دُم دُم دُم دُدم کے باشا آئے ماں دُم دُم دُم

دُم دُم دُم دُم دُدم کے باشا آئے ماں دُم دُم دُم

جوگران باشا بلائے ہیں محلاں دیکھنے جائیں ماں دُم دُم دُم

جیسے تمارے محلاں باشا، جیسے تمارے محلاں باشا

ویسے ہمارے جھونپڑے ماں دُم دُم دُم

جوگران باشا بلائے ہیں، دیگاں کھڑکیں جائیں ماں دُم دُم دُم

جیسے تمارے دیگاں باشا، جیسے تمارے دیگاں باشا

ویسے ہمارے ہنڈے ماں دُم دُم دُم

اسی طرح ریشم کے لالچ کا جواب جیتھڑوں سے، تاڑیوں کا بونٹوں[3] سے اور پلنگوں کا بوریوں سے دیا جاتا ہے۔ دکن کے ہر گھر میں تقریبوں کے موقع پر جو گیت گائے جاتے ہیں وہ ویسے ہی ہیں جو ہندوستان کے مختلف علاقوں میں گائے جاتے ہیں۔ مگر ان کی زبان مقامی ہوتی ہے لب و لہجہ، تشبیہ و استعارے وہ اپنے ہی ماحول سے لیتے ہیں۔

بھی دے رے بھاناں[3] رانجور کی بہنیاں[4] لالہ لوساڑیاں، کسبے کے چولیاں

یا

بھایاں میرے بھیجیں، شولاپور کی گھوڑی اللہ صاحب جیو رام لچھمن کی جوڑی

سوتن، سوکن، سوکنیا کا ذکر عورتوں کے گیتوں میں اکثر نمایاں ہوتا ہے۔ یہاں بھی ایک گیت گایا جاتا ہے۔ جس میں اپنے اول تعلقہ (شوہر) سے عورت نے یہی پوچھا ہے کہ مجھ میں کونسی کمی رہ گئی تھی کہ تم دوسری کرلائے۔ اول تعلقدار یا کلکٹر کا عہدہ یہاں بہت باعزت سمجھا جاتا تھا۔ دولت اور مرتبہ ملے تو شان و شوکت کے اظہار کے لئے بیویوں کی تعداد بھی بڑھنی چاہیئے۔ لیکن پہلی بیوی کی سمجھ میں یہ بات کسی طرح نہیں آتی۔

---

[1] پگڑی۔ یہاں منڈاس بندے مراد شوہر ہے [2] پیوند لگے ہوئے بچھاون [3] بہنیں [4] برہمنیاں

گیت

میرے ادل تعلقدار مجھ پہ سوکنیا کیوں لائے

میں کیا نکٹی ہوں، کیا چپٹی ہوں، میری ناک ہے کھنڈے کی دھار[1]

مجھ پہ سوکنیا کیوں لائے

میں کیا ٹھگنی ہوں، کیا جھگنی ہوں، مرا قد ہے سرو کا جھاڑ[2]

مجھ پہ سوکنیا کیوں لائے

میں کیا بانجھ ہوں، کیا میں بھوٹی ہوں، مرا بالا پونم کا چاند

مجھ پہ سوکنیا کیوں لائے

اسی طرح سماج میں بے جوڑ شادیاں عام رہی ہیں۔ بوڑھے سے کم سن لڑکی بیاہ دی جاتی۔ مرد ساٹھا بھی پاٹھا ہی ہوتا ہے۔ مگر لڑکی کو بھولا بھالا دل بھیل جاتا ہے۔ بھلا بُڈّھے کھوسٹ کو دولہا کیوں کر مان لے۔

خالہ ماں بُڈّا لکو مجھے، بُڈّھے کو کھائی میں دھکیلو مجھے

سب چلے نماز کو بُڈّا بھی چلا گئے۔ سب گئے سجدے میں بُڈّا ہونڈا پڑے یا گئے، خالہ ماں

سب چلے شکار کو بُڈّا بھی چلا گئے۔ سب مارے بندوق بُڈّا پھسکی مار گئے، خالہ ماں

اسی طرح شہری لڑکی گنوار کو بیاہ دی جائے تب بھی بات نہیں بنتی۔ وہ اپنے بھائی کے مقابل اس گنوار کو ہیچ سمجھتی ہے۔

سیجریا پہ کون گئے بھابی جیا گھبرایا

ہمارا بھیّا تو دستار باندھے، یہ شملے والا کون گئے بھابی جیا گھبرایا

ہمارا بھیّا دوستالہ اوڑھے، یہ دوبال والا کون گئے بھابی جیا گھبرایا

ان دولہے کی شکل و صورت نہیں دیکھی جاتی۔ مرد کماؤ ہو۔ یہی اس کا سب سے بڑا گُن ہے۔ اسی لئے بدشکل و سیاہ فام آدمی سے حُور جیسی لڑکی بیاہی جائے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ بلکہ ایک طرح کالا کلوٹا پیا ہی گوری دولہن کے لئے مناسب سمجھا گیا کہ حُور جیسی بیوی کی قدر کرے گا۔ ورنہ خوش شکل مرد تو آپ ہی اِتراتے ہیں۔ اسی لئے کسی نے طعنہ بھی دیا تو وہ میاں کی چاہت کا بکھان کرنے لگی۔

گیت

سیّاں مرا کالا، من کا اُجالا، میں گوری سیّاں کالا

میں بن جاؤں گی دریا کی مچھلی، ہاں رے سیّاں تو میرا کیا وہ کرے گا، ہو رے سیّاں تو میرا کیا رے کریگا

بھوئی بن کر جالا ڈالوں گا، مچھلی کو جانے نہ دیوں گا

میں بن جاؤں گی جنگل کی چڑیا، ہاں رے سیّاں...

---

[1] تلوار ؛ [2] پستہ قد ؛ [3] چھینک دو ؛ [4] اوڑھا ؛ [5] کھیرا

پاڑو[1] بن کر بیچھا کروں گا، چڑیا کو جانے نہ دوں گا
میں بن جاؤں گی دربول[2] کی دیوی، ہائے سیّاں...
پوجاری بن کر پوجا کروں گا، دیوی کو جانے نہ دوں گا

کنواری لڑکیاں بھابی سے مخاطب ہو کر، اپنے دل کی بات بتایا کرتی ہیں تو نئی دولھنیں نند کو چھیڑتی ہیں۔

چوری بھابی چلے گیا جی نند ناریاں
میری نند ناری کو ساڑی بی سا جے، پلو کے جھوک سے چلے گیا جی نند ناریاں
چوری .....
میری نند ناری کو بگڑے[3] بی سا جے، جھمکوں کے جھوک سے چلے گیا جی نند ناریاں
چوری .....
میری نند ناری کو پیزب[4] بی سا جے، گھنگھرو کے جھوک سے چلے گیا جی نند ناریاں

تب نند کا ہے کو بدلہ نہ لے وہ کہتی ہے "اچھے بھلے بھائی کو اس بھابی نے دیوانہ بنا رکھا ہے اور ہے بھی بھابی خوبصورت ہر چیز اُسے سجتی ہے۔

گیت

بھائی ہمارے ہو گئے بھابی کے دیوانے اللہ۔ بھائی ہمارے ہو گئے بھابی کے دیوانے
بھابی کو بھاری جی بھابی کو بھاری ۔۔۔ ، تیشے[5] بی سا جے
بھئی ہمارے ہو گئے کانوں کے دیوانے اللہ
بھابی کو بھاری جی بھابی کو بھاری ۔۔۔ ، کنگن بی سا جے
بھئی ہمارے ہو گئے ہاتھوں کے دوانے اللہ
بھابی کو بھاری جی بھابی کو بھاری ۔۔۔ ، ساڑی بی سا جے
بھئی ہمارے ہو گئے پتو کے دوانے اللہ، بھئی ہمارے ہو گئے بھابی کے دیوانے

بھاؤ سب کچھ کر چکنے کے بعد بھی اپنے آپ کو بے چاری ہی سمجھی ہے۔ ساس نندوں میں رہتی ہے انہیں خاطر میں نہیں لاتی، مگر پھر بھی بے چاری اس لئے ہے کہ "پی میرا بت سارا عالم منا" اکیلے رہنے کا لطف نہیں۔ خواہ ساس نندیں سر آنکھوں پہ بٹھائیں۔ مشہور گیت ہے۔ زن مرید میاں کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔

---

[1] چڑیمار۔ [2] مندر۔ [3] جھمکے۔ کان کا زیور
[4] پازیب
[5] ساڑی کی رنگیں

گیت

سسرو تا کہاں بھول آتے پیاری ننندیا

ساسں میری روٹی کھاتے، خشکہ ننندیا

میں بچاری بریانی کھاتی، کٹکٹ بے چابے سیّاں

سسرو تا کہاں بھول آتے . . . .

ساسں میری بیل کی بنڈی[1]، جٹکہ[2] ننندیا

میں بچاری میانے[3] بیٹھی، پیچھے بھگے سیّاں

سسرو تا کہاں بھول آتے . . . .

ساسں میری نیلے[4] رومال، ململ ننندیا

میں بچاری کارگر پہنی، چندیاں لگاتے سیّاں

سسرو تا کہاں بھول آتے . . . . . .

آج کل جگہ کی تنگی اور ملازموں کے فقدان کی وجہ سے چھوٹا گھر فیشن کی چیز بن گیا ہے۔ اس طرح بڑے بڑے کشادہ والان در دالان والے مکان کم یاب ہو گئے ہیں۔ کچھ دن پہلے تک یہ بات نہ تھی۔ ہمارا طرز زندگی بھی کچھ ایسا رہا ہے کہ اٹھنے بیٹھنے، پینے جینے مجلسیں منعقد کرنے اور تقریب منانے کے لئے وسیع دالان ہی موزوں معلوم ہوتا ہے۔ ابھی تک ہماری بڑی بوڑھیاں یہی کہتی ہیں۔ "چھوٹا دلان مفلسی کی نشانی" تقریب خواہ چھوٹی ہو کہ بڑی دالان میں ہی منائی جاتی۔ رنگین شطرنجیوں پر سفید چاندنی کے پاٹ بچھائے جاتے، بیچوں بیچ صدر میں قالین گاؤ تکیے لگائے جاتے، خاص تقریب ہوئی تو مسند بچھ جاتی۔ یہیں پھول پہنائے جاتے۔ دکن کی سرزمین میں پھولوں کی کمی نہیں۔ ذرا ذرا سی خوشی پر "گلپوشی" ضروری تھی۔ پھر یہ گیت کیوں نہ گایا جاتا۔

گیت

دلّان میں پنہاتے ہار کیا خوشنما لگے

مالی لایا دونا مروا، مالن لائی ہار

اماں نے پناتے ہار کیا خوشنما لگے

شادی کی تقریبات شروع ہوتی ہیں تو گھر کی سہاگنیں سب سے پہلی خریداری کتھے اور ہلدی کی کرتی ہیں۔ پانچ سات سہاگنیں مل کر ہلدی پھوڑتی ہیں۔ پھر چکی پر پیستی ہیں۔ یہ رسم "چکی نوری" کہلاتی ہے۔ ہلدی کے بعد چکسہ پیسا جاتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ہر رسم کے گیت بھی گائے جاتے ہیں۔

---

[1] بیل گاڑی [2] تانگے جیسی ایک سواری ہوتی تھی۔

[3] اکثر متوسط گھرانوں میں بڑھیاں اسی کا آڑھا دوپٹہ اوڑھتی تھیں۔ [4] چیتھڑے

پچی نوری کرنے اوّل ناڑا ہونا حضرتؑ[1] بیوی کا رسانہ بدرؒ[2] شہر سے منگوانا

بچی نوری کرنے پھر تو چکسہ ہونا حضرت بیوی کا رسانہ بدر شہر سے منگوانا

اس کے ساتھ ہی گڑیا ماں کی سمجھ میں آجاتا ہے کہ آج سے بیٹی پرائی ہے۔ ہمارا کام تو بس اتنا ہی تھا کہ پال پوس کر جوان کیا کسی قابل ہوئی تو دوسرے کے حوالے کر دیا۔ کتنی یادیں اُبھرتی ہیں۔

گیت

بی بو ترے بالوں کو میں کس طرح سے پال ـ بیگم ترے بالوں کو میں کس وضع سے پالی

اللہ رسول کے صدقے اب یہ گھڑی بی آئی ـ بارہ برس کی بیٹی شادی کی ہے تیاری

بی بو ترے بالوں کو.......

سُہاگنیں مل کر ہلدی لگاتی ہیں، چکسہ مل کر نہلاتی ہیں پھر زرد کپڑے پہنا کر لڑکی کو مانجھے بٹھا دیا جاتا ہے۔ کمرے میں زرد رنگ کا فرش بچھایا جاتا ہے۔ پردے زرد لٹکائے جاتے ہیں۔ مہمان بھی مانجھے کا رنگ پہن کر آتے ہیں۔ شادی کے دن تک روزانہ شام میں پھول پہنائے جاتے ہیں۔ دولھن کے سبھی رشتہ دار مانجھے کے پھول بھیجتے ہیں۔

گیت

کاج مبارک عالی تیاری، کاج مبارک عالی تیاری

مسند پو بیٹھی سدامست پیاری

منجے کا گھٹ ماموں پناتیں

منڈپ میں بیٹھی دُولن پیاری

منجے کے پھولاں خالہ بھیجاتیں، ساتوں سہاگن صندل لگاتیں

منڈوے چڑھے ماں متوالی پیاری

کاج مبارک......

ساچق کی رسم وہ ہے جب دولھا کے گھر سے دولھن کے کپڑے، چڑھاوے کے زیور، بری کے خوان اور سنگھار کا سامان بھیجا جاتا ہے۔ اسی دن ہی رنگ سے بھری چھچیاں[3] اور پچکاریاں بھیجی جاتی ہیں۔ اس ساز و سامان کے ساتھ باجے تاشے کا انتظام ضرور ہوتا ہے دولھن کے گھر میں بری کے یہ خوان بی بی فاطمہ کے سہاگ گیت گا کر اُتارے جاتے ہیں۔

گیت

آج شادی ہے گھر فاطمہ کے، مدینے میں دھوم مچی، ہاں مدینے میں دھوم مچی

عرش سے اُتری ایک ملنیا، لائی صندل کی کٹوری، مدینے میں دھوم مچی

عرش ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔، لائی پھولوں کی چنگیری، ۔۔ ۔۔ ۔۔

---

[1] بی بی فاطمہ زہرؓ ؛ [2] شہر بیدر، بہمنی سلطنت کا پایہ تخت ؛ [3] چھوٹے گھڑے، مٹکی

اسی دن رات میں سمدھنیں خوب بن سنور کر نارنجی یا کسی بھی رنگ کے زرین کپڑے، اکثر کُرتی چولی اور چوڑی دار پاجامہ یا کھڑا دوپٹہ پہنے، تیار بانے یا اسی طرح کے زرق برق کپڑوں کے پہنے، دولھن کو مستی لگانے آتی ہیں۔ سمدھنوں کے لئے سُرخ پاؤں گاڑی بچھائی جاتی ہے، سُرخ ریشمی شامیانہ باندھا جاتا ہے۔ مسند الغرض انہیں صدر میں بٹھایا جاتا ہے۔ پھر یہ جاتے وقت دولھن والوں کو بری کا سامان اور چڑھاوے رکھائے جاتے ہیں۔ میراثنیں ہنسی کے گیت گاتی ہیں۔

گیت

کدو خاں بھائی کی شادی، کرو سارے جگ۔ پیٹ مُسادری

بھینڈی خالہ کو بُلانا، ساچق کے پھلیاں بھرانا، کدو خاں بھائی کی شادی۔

آلو خالو کو بلانا، بری کے خوانان سجانا

کریلا کرو! کرو لانا، کدو خاں بھائی کا سالا، پالک شریک کو بلانا، کدو خاں بھائی۔۔

مگر اُس دن ہنسی مذاق ایک حد کے اندر ہی رہتا ہے۔ پھر مبارکبادیاں گائی جاتی ہیں۔ دولھن کو مستی لگائی جاتی ہے۔

مستی لگا دی، اومری ہریالی ہو، اومری شہزادی ہو

پھولاں پہنا دی، اومری ہریالی ہو، اومری شہزادی ہو

اسی رات یا دوسرے دن رات کو دولھن کے گھر سے مہندی کی رسم دولھا کے گھر پہنچائی جاتی ہے۔ دولھن کی چھوٹی بہنیں اور بھاوجیں دولھا کے گھر جاتی ہیں۔ یہ رسم کافی رات گئے انجام دی جاتی ہے۔ مہندی میں دولھا کے کپڑے، عمامہ کا سامان، دو گھوڑے کو سجانے کے لئے سہرا، پاکھر، مہندی کی چوکی اور سالی کی انگوٹھی ہوتی ہے۔ چاندی کی چوکی پہ دولھا کو بٹھایا جاتا ہے۔ بیچ میں ریشمی پردہ پکڑا جاتا ہے دوسری طرف سب میں چھوٹی سالی ہوتی ہے جو خوب بن سنور کر اور پھول پہنے آتی ہے۔ وہ دولھا کے ہاتھ پردے کے پیچھے سے کھینچ پکڑتی ہے اور چھنگلیا میں مہندی لگا کر نذرانہ مہندی چند بندھتی ہے۔ پھر یہ اور سب سالیاں مل کر ہاتھ مضبوطی سے پکڑ لیتی ہیں اور بغیر نیگ لئے نہیں چھوڑتیں۔ دوسری طرف دولھا کی بہنیں اور بھاوجیں دوستیں اور رشتہ داروں کو موجود ہوتی ہیں۔ ساچق کے مزاحیہ گیتوں کا یہاں بھی گیتوں ہی سے جواب دیا جاتا ہے۔ نیگ مل جانے پر سالی کی جگہ انگوٹھی دولھا کو پہنائی جاتی ہے۔ اسی وقت میراثنیں طرح طرح کے گیت سالی اور سیلچ پہ گاتی ہیں۔

گیت

شہزادے بنے سالی کو جانو نکو — وزیر زادے بنے سالی کو چھانکو نکو

سالی تمہاری رنگ رنگیلی — سالی تمہاری بانکی چھبیلی

شہزادے بنے سالی کو دھوکا نہ دو

سالے کو دھوکا نہ دیو

پھول پہناتے وقت یہ گیت گایا جاتا ہے ۔

پھولاں پنانے آرکب سے کھڑی ہوں میں
بارہ ہزار نے پنکھے کی روشن پری ہوں میں

یا

تجھے پھولا پنانے آئی آج رے ، میں تو پھولا پنانے آئی
بدھی بی لائی ، طرّہ بی لائی ، ہوگئی رات رے
تجھے پھولا پنانے آئی آج رے

شادی کے دن گیتوں میں ہنسی مذاق کی گنجائش نہیں ہوتی ۔ مراثنیں بدائی کے گیت گاتی ہیں ۔ سب رشتے دار بدائی سے پہلے دُولھن کو صندل لگاتے ہیں ، ماموں سہرا باندھ کر پھول پہناتے ہیں ۔

صندل لگاؤ ری ہریالی بنو
سہرا بندھاؤ ری ہریالی بنو

دولہا آرسی مصحف کی رسم کے لئے اندر آتا ہے ۔ تب بھی ہر یالے بنے کے گیت ہی گائے جاتے ہیں ۔

گیت

آیا بنا ہریالا بنا ماں ، چاند بنا سردار بنا ماں
سہرے کو اس کے موتیاں ہیرے پھولوں بنا دلدار بنا ماں
بدھی میں اس کے بیلا چنبیلی سہرے میں اس کے بیلا چنبیلی
لال بنا سرکار بنا ماں

اب بھی شادیوں میں گانے کے لئے مراثنیں ضرور آتی ہیں ۔ مگر آرسی مصحف کی رسم جسے " جلوہ دینا " بھی کہتے ہیں ، پہلے مراثنیں ہی انجام دیتی تھیں ۔ عجیب بات یہ ہے کہ چوک پُراتے ، تخت چڑھاتے اور جلوہ دیتے وقت وہ ایسا گیت گاتیں جس میں تاناشاہ کا نام آتا ہے ۔

دولھن کو دولھا گود میں اُٹھا کے لے جاتا تو گیت میں اس کا ذکر ضرور ہوتا ۔

شہزادے بنے میں بولی سہرا سنبالو جی وزیر زادے بنے میں بولی سہرا سنبالو جی
مکھت سنبالو جی بنے دستار سنبالو جی ہریالے بنے میں بولی سہرا سنبالو جی
زنگیل سنبالو جی بنے گودڑ سنبالو جی ہریالے " " " " "
دولے کی اماں یوں بولے سہرا سنبالو جی بنے کنگنا سنبالو جی

---

۱ مقنع ۲ ناریل ۳ گود ۴ کنگن

ہریالے بنے میں بولی دُولن سنبھ لرجی   شہر دے بنے میں بولی دولن سبادوجی

لے چلے شہزادے گھنگھر پایل باجے

دیکھو کنگنا نہ جھلکے، گوروہ نہ ڈھلکے

لے چلے شہزادے گھنگھر پایل باجے

بنی تمہ تیری جھلکے، جھمکا بی ڈھلکے

لے چلے شہزادے گھنگھر پایل باجے

رسمیں ختم ہو گئیں۔ بدائی کے گیت سن کر دُولھن تو روتی ہی ہے، میکہ چھوٹنے کا غم ہے پر سُسنے والوں کی آنکھ سے بھی آنسو نکل آتے ہیں۔ دُولھن کے گھر کی ساری رونق دُولھا والے سمیٹ لے جاتے ہیں۔ تبھی اپنی مجبوری کا احساس ہوتا ہے۔

گیت

اپنی بنی لے چلے لے چلے تم لے چلے، اپنی بنی لے چلے

تم بڑے سرکار ہو، تم بڑے سردار ہو

ہم بڑے مجبور ہیں، تم بڑے مختار ہو

ہم بڑے لاچار ہیں، تم بڑے مختار ہو

لے چلے، لے چلے اپنی بنی لے چلے

لے چلے گئے لے چلے اپنی بنی لے چلے

دُولھن کی ڈولی پھولوں سے سجی ہے، جسے بنا ہر پل سے پھر جیتی پرائی ہے۔ اب گیت دُولھن کی زبانی ہی ہوتے ہیں۔

مری ڈولی پہ وسر بادجی۔ مجھے جانا ہے دلی سنار[1]

اماں مرے بابا کو بھجوجی، اماں میرے بھائیوں کو بھیجوجی

ڈولی اُٹھاتیں کہار، مجھے جانا ہے دلی سنار

میری ڈولی پہ وسر بادجی، مجھے جانا ہے دلی سنار

دیکھتے ہی دیکھتے پردیسی اپنی دولھن کو لے جاتا ہے۔ دولھن سے میکہ چھوٹ رہا ہے۔ منہ کو چپ لگی ہے، آنکھوں سے آنسو بہتے ہیں اور اسی کی بے زبانی زبان بن کر شکایت کرتی ہے۔

کیسے پردیسی کو دی گئے او میری اماں

گڑیاں بی چھوڑی، گھڑیاں بی چھوڑی، چھوڑی ساتھ سہیلیاں

لہ ستہر

اماں بی چھوڑی، بادا بی چھوڑی، میکہ کا راج او میری اماں

بہناں بی چھوڑی، بھایاں بی چھوڑی، سب کچھ آج او میری اماں

کیسے پردیسی کر....... ....

اب کبھی میکے آئے گی بھی تو یہاں کی کسی چیز پر اُس کا حق نہیں۔ مہمانوں کی طرح آئے گی، بُلانے پر آئے گی ورنہ سارے حق چھن گئے۔ بس اتنا ہی حق کہ اپنے ہی گھر، بیا ہی بیٹی پڑدسن برابر، بن گئی۔

ہوگئی پڑدسن میں آج سے میری اماں

شادی کے دوسرے دن چوتھی کی رسم ہوتی ہے۔ صبح ناشتہ بھیجا جاتا ہے۔ پھر چھوٹا سالا اور چھوٹی سالی میوہ مٹھائی لے کر دولھا کے گھر آتے ہیں اور میکے لے جاتے ہیں۔ رات میں سمدھنیں دُلھن کے گھر دعوت کھانے اور چوتھی کھیلنے آتی ہیں۔ پھولوں کی چھڑیاں، پھل اور ترکاریوں کے خوان ساتھ ہوتے ہیں۔ اِدھر بھی پُوری تیاری ہوتی ہے۔ دولھن والے بھی ہنسی مذاق میں اپنے دل کی بھڑاس نکالتے ہیں۔ سمدھنوں پر گیت گائے جاتے ہیں۔ سمدھی سمدھن کو نقلی ہار پہناتے ہیں۔ مخنک پر سیاہی مل کر یا ترا لاکر آئینہ دکھایا جاتا ہے۔ دولھا کے دستر خوان پر بھی نقلی کھانے رکھے ہوتے ہیں۔ اسی دوران جُوتا چھپانے کی رسم بھی انجام دی جاتی ہے۔ نیگ لینے پر جُوتا واپس دیا جاتا ہے۔ چنانچہ سمدھنیں سواریوں سے اُترتی ہیں کہ خبر لی جاتی ہے۔

گیت — دولھے کے ناقدرے لوگ، ایّماں، دولے کے ناقدرے لوگ

یہ لوگاں آتیں بول کو ہیں فرش کرائی، سوزنی بچھائی، مسند لگائی

ایّماں ٹاٹوں پو بیٹھنے کے لوگ، ایّماں بوریں پو بیٹھنے کے لوگ

یہ لوگاں آتیں بول کو ہیں خاصہ پکائی، دستر بچھائی، خاصہ چنائی

ایّماں ٹکڑوں کے چابنے کے لوگ، ایّماں چھتّوں میں کھانے کے لوگ

یہ لوگاں آتیں بول کو ہیں پلنگاں کسائی، بستر بچھائی، سیج بچھائی

ایّماں جھتروں پو لوٹنے کے لوگ، ایّماں دولے کے ناقدرے لوگ

سمدھن، بیٹے کی ماں، دولھن کی ساس ہیں، بڑے ٹھسّے سے آتی ہیں۔ وہ دولھن کی ماں نہیں کہ سادہ کپڑے پہنی ہوں۔ اُن کا سنگھار نکھوں میں کھُبا جاتا ہے تو داد یُوں دی جاتی ہے۔

جھٹکے سے ترڑی ازار سمدھن سالو اوڑھے

جھٹکے سے چوٹی نہ ڈال سمدھن سالو اوڑھے

سمدھن کے کاناں دیکھو، پوراتے سُوپاں[1] دیکھو

کیا خاصہ اتیاں پنائی، سمدھن سالو اوڑھے

---

[1] چھاج

سمدھن کے ہوٹاں دیکھو، رنجک ٹیے کوراں دیکھو
کیا خاصہ مِسّی لگائی، سمدھن سالو اوڑھے

سمدھن کے ہاتاں دیکھو، ادرک کے بنجے دیکھو
کیا خاصہ چھلّے چڑائی، سمدھن سالو اوڑھے

چوتھی کے کھانے میں بڑا اہتمام ہوتا ہے، طرح طرح کے لوازمات دسترخوان پر چُنے جاتے ہیں۔ بے چاری سمدھن کھانے لگیں۔

بیگن بڑے مزیدار، اُس میں ڈالو چنے کی دال، بیگن بڑے مزیدار
سمدھن ہماری بیٹھ کو گنتے تھے، مالی رکھا صورات، بیگن بڑے مزیدار

دولھا والے چوتھی کی دعوت میں جب آتے ہیں تو مہمانوں کی تعداد سو کہیں گے تو دو سو کو لے آئیں گے۔ سنجیدگی سے تو انھیں کچھ نہیں کہا جا سکتا مگر ہنسی ہنسی میں یہ بات کسی نہ کسی طرح جتا دی جاتی ہے۔ اپنی کنجوسی کا مذاق اُڑاتے ہوئے مہمانوں کو سب کچھ سمجھا دیا جاتا ہے۔

گیت[1]

دریا مراد لگے میں کاج کری ہوں
ایک بیگن کے سولہ شاخاں، ادی کو ایک یک لیو گے میں کاج کری ہوں
گھی کے گھڑے چھیکے چڑھے، تیل کی مادم مار گے " " " " "
ایک تھالی میں سولہ بی بیاں، ایک چمچ کو کھاؤ گے " " " " "
گھر بی چھوٹا انگن بی چھوٹا، بولتے کتے سوؤ گے " " " " "
جھٹکے بھیج کو مہماں بُلائی، چونڈے پکڑ کو ڈھیچ ڈھلائی
چدراں اوڑھ کو جاؤ گے، میں کاج کری ہوں، دریا مراد لی . . . .

دولھا والوں کو چوتھی کے کھانے کے بعد ولیمہ تو کرنا چاہیے لیکن اکثر خود توں میں وہ انجان بن جایا کرتے ہیں یا کوئی نہ کوئی بہانہ کر دیتے ہیں۔ اسی لیے اس پر بھی تنبیہ کی جاتی ہے۔

سمدن بیگم سمدن بیگم کھانا کیوں نہیں کھلاتے، کھانا کیوں نہیں کھلاتے
ساڑی بیچو تا بزار، آئیں گے وٹھ ہزار، کھانا کیوں نہیں کھلاتے

شادی کے دن جس طرح سہرے سُنائے جاتے ہیں، اُسی طرح چوتھی کے دن سمدھن کا "چونڈا" گایا جاتا ہے۔

جھمکاں دکھا رہا ہے سمدھن کا میری چونڈا ٭ جُوداں جھڑ رہا ہے سمدن کا میری چونڈا
چونڈے سے تیرے صفتاں کیا کیا کروں میں سمدن ٭ منکیاں بھرا رہا ہے سمدن کا میری چونڈا

سمدھن چلنے کو تیار ہوتی ہیں تو اصرار ہوتا ہے۔

---

[1] ایک قسم کا بڑا اگھڑا

سمدن جاؤ نکو جی فجر کا ئی کٹ تیوں　　فجر کا ئی کٹا تیوں اُس کا چیڑا رنگا تیوں

اُس کا چیڑا رنگا تیوں تُمنا کُرتی سِلاتیوں　　سمدن جاؤ نکو جی ....

اُس کی دُم رنگا تیوں تُمنا چُٹلا گُنا تیوں　　سمدن جاؤ نکو جی ....

اُس کے سینگاں کٹا تیوں تُمنا سِنگا لگا تیوں　　سمدن جاؤ نکو جی ....

اُس کے انٹریاں رنگا تیوں تُمنا ہار[1] ان پنہا تیوں[2]　　سمدن جاؤ نکو جی فجر کا ئی کٹ تیوں

ہنسی مذاق ختم ہوا تو دولہا دولھن کو چوتھی کھیلانے کی رسم ادا کی جاتی ہے ۔ دولھن کے ہاتھ سے دولہا کے پھولوں کی چھڑی ماری جاتی ہے ۔ دولہا پھولوں کی چھڑی سے دولھن کو مارتا ہے ۔

مت مارو صنم چھڑی لگ جائے گی　　یہ مسالے کی چولی بگڑ جائے گی

مرے صاحب کے باغ کی ہے ٹھنڈی ہوا　　واں کی ٹھنڈی ہوا مجکو لگ جائے گی

مری سر پہ بیں ہیرے بی موتی جڑے　　مرے کانوں سے انتی نکل جائے گی

مت مارو صنم چھڑی لگ جائے گی

اور　　جتنی دھنواں دھار لگی دانت ہیں ہنکے ہوئے　　جس کے گھر رات رہے آنکھ ہیں شرائے ہوئے

چھڑیوں کی رسم پوری ہونے پر سمدھیانے والے آپس میں چوتھی کھیلتے ہیں ۔ آخر میں پھول پہنائے جاتے ہیں ۔

تجھے نیند ونگی گے ہریالی بنو ، تجھے نیند ونگی گے شہزادی بنو

تجے پھولاں پنہانے کو نندان کھڑیں ، ہریالی بنو ، شہزادی بنو

پھول پہنانے کے بعد " وارن پھیرن " یا بیں کرنا بھی ضروری ہے ۔ دیکھئے کیا کیا وارا جاتا ہے ۔

گیت ــــ　　بنی پو سے کیا کیا واروں ماں　　بنی پر سے کیا کیا واروں ماں

ہیرے بی واری ، موتیاں بی واری ، نندان کو واروں ماں ، بنی پر سے .....

سونا بی واری ، چاندی بی واری ، ویران کو واروں ماں ، بنی پر سے .....

غرض رات گئے تک یہی ہنگامہ جاری رہتا ہے ۔ چوتھی کے روز دولھن کو رخصت کرنے میں کافی دیر کی جاتی ہے ۔ اس دن دولھن رخصتی کے وقت کی طرح زیادہ تو نہیں روتی ، مگر خوشی خوشی ساتھ جانے کو بھی تیار نہیں یا کم از کم یہی سمجھا جاتا ہے ۔

تماری اماں نہیں ہونا ، نہیں ہونا ، ابی ہماری اماں اب ہونا اب ہونا

گیت ــــ　　اِدھر آتی اُدر جاتی کریلے کی بیل ماں ۔ اِدر آتی اُدر جاتی کریلے کی بیل ماں

رُس کو بیٹھیں آرسی[3] بیگم بدلیں گے کون ماں ، منالیں گے کون ماں

منالیں گے دُولے میاں اُڑھالیں گے شال ماں ۔ اِدر آتی .....

---

[1] جڑاؤ لڑیاں جو کان کے پیچھے سے بالوں میں لگائی جاتی ہیں ؛ [2] زیور کے ؛ [3] دُولھن

بہت منانے بجھانے پر چلنے کو راضی ہوئی مگر ساس سسر یا دیور جیٹھ کے ساتھ نہیں۔ ویسے جانے کا نام ہی بُرا ہے۔

گیت ــــــ دیل کی بیٹی بڑی جی، سیاں میں سُسن کے ڈری جی

اچھا بی بی سُسرے بھیجا توں، بھلا بی بی سُسرے بھیجا توں

سُسرے کی داڑھی بڑی جی سیاں میں دیکھ کے ڈری جی

اچھا بی بی جیٹھ بھیجا توں، بھلا بی بی جیٹھ بھیجا توں

جیٹھ کا پیٹ بڑا جی، سیاں میں دیکھ کے ڈری جی

اچھا بی بی نند بھیجا توں، بھلا بی بی نند بھیجا توں

نند کا ناتہ بُرا جی، سسر بلے کا کانٹا بُرا جی

اچھا بی بی میں خود بیچ آتوں، بھلا بی بی میں خود بیچ آتوں

باغ کی ٹھنڈی ہوا جی سیاں میں سات چلی جی

اتنی باتیں سُن کر دولھا والوں کی مراثنیں کیوں چُپ رہیں گی، وہ بھی جوابی کارروائی پر اُتر آتی ہیں۔

گیت ــــــ کیوں بھولے عرب صاحب خیال میرا نہیں آتی، نہیں آتی ہٹ میں آتی چل نہیں آتی

چاول چُنایوں خاصہ پکایوں، نہیں کھاتی نیں کھاتی، ہٹ نیں . . . . . .

کوری کوری مُرایوں[1] میں پانی بھرایوں، نیں پیتی نیں پیتی، ہٹ . . . .

پھولاں منگایوں گجرے گندایوں، نیں پینتی، نیں پینتی . . . .

بڑا بھیا کو کرکٹا[2] منگایوں، اب چلتیوں ہو اب چلتیوں، جی اب چلتیوں . . .

عرب صاحب پر یاد آیا۔ چاؤش[3] پر ایک گیت مشہور ہے۔ عام طور پر یہ لوگ باغبانی اور مہمان نوازی کے لئے مشہور ہیں۔ البتہ مزاج کے تیکھے ہوتے ہیں۔ ممکن ہے کسی نے دولھن کو اسی بات کا طعنہ دیا ہو اسی لئے بکھان کرتی ہے۔

گیت ــــــ چاؤش مرا باغ لگایا بنگلے میں یا حبیبی بنگلے میں مرحبا بنگلے میں

چُنے چُنے چاول کا خاصہ پکائی چاؤش مرا کھایا کھلایا بنگلے میں یا حبیبی . . . .

کوری کوری مُریوں میں پانی بھرائی چاؤش مرا پیا پلایا بنگلے میں " " . . . .

چکنے چکنے پانوں کے بیڑے لگائی چاؤش مرا چابا چبایا بنگلے میں " " . . . .

کچی کچی کلیوں کے گجرے گندائی چاؤش مرا پہنا پنایا بنگلے میں " " . . . .

تقریب منانے کے لئے تو عورتوں کو بہانہ چاہیئے۔ اگلے وقتوں میں سوائے شادی غمی کے کہیں آنا جانا کم ہی ہوتا تھا باقاعدہ دعوت آنے پر ہی اپنے رشتہ داروں سے ملنا ہوتا۔ اسی لئے چھوٹی سے چھوٹی تقریب اہتمام سے منائی جاتی۔ پھر گانا بجانا تو لازمی تھا

---

[1] صُراحیوں [2] کرتا [3] عرب سپاہی

شادی کی طرح بچہ ہونے پر چھٹی چھلّے کی رسومات انجام دی جاتی تھیں۔

گیت ـــــ نارنگی جوڑا ہر گلے مری جچہ[1] لینا ہیریا جوڑا ہر گلے مری جچہ لینا

تھائی دھوئی پلنگ بیٹھی گود میں لے بالا۔ گود میں لے بالا

نارنگی جوڑا..........

پاس بیٹھا ہریالا بنا ہنس کے لوری دے، جچہ مری ہنس کے لوری دے

نارنگی جوڑا..........

اور بچہ دلن کی گود بھری، ہریالی کی گود بھری

بھیا لائے ہنسلی کڑے ماں، پھپھو لائے کرتا ماں

بچہ کے ساتھ ہی ننھیال والوں کا ذکر گویا ضروری ہے اور خاص طور پر ماموں کی اہمیت جتائی جاتی ہے۔ بیٹی گرچہ جائیداد میں حصہ دینا کھلتا ہے مگر سوبہانوں سے سلوک کیا جاتا ہے اور ایک طرح میکے سے تعلق اور محبت برقرار رہتی ہے۔ لوریاں جسے لولیاں بھی کہتے ہیں، زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی بڑے ہی پیار بھرے انداز میں تصویر کھینچتی ہیں۔

ـــــ لوریاں ـــــ

او او آئی ماں آئی

بڑے بڑے موتی، ٹپانے گے دانے ٹوپی بین لے نانے، ماموں آئیں سجی نے

ماموں تیرے پنج ہزاری نانا منصبدار جھولا[2] لائیں جھولانے جھولو رے سردار

ہرنی کا جھنگار جلیبی کے بھیڑ کسیاں گھوڑی چڑ کو ماموں پھیرائیں جے پھیر دیا

ہٹ مانڈ اتانا ہٹ کا ایچ بچھانا رو نکو رے نانے آئیں تیرے نانا

گہوارے کی ڈنڈی شیشے میں رنگی موتین کی جھالر ہے ریشم کی ہے ڈوری

کالی گائی کا مسکہ سو جل میں گلائی وہ کاجل نانے کے نینوں میں لگائی

آری آری حرو کا ٹوں تیرے کان میرے نانے کے ناشتے کے لئے گئی تو نان

ہٹ مانڈ اتانا ہٹ کا ایچ پایا مجلس میں نانا چاند کو لے سمجھایا

تانا تانی بل کو کھیلتیں گولا گولی نانے تیرے منہ میں بسم اللہ کی بولی

بچے والی ماں سے بچے کے نکو پوچھو گنتی نیں بتا ئینگی باغ میں کھیلتیں دیکھو

بچے والی ماں کی ساڑی سدا میلی بچوں کی اماں ہے سہاگن[5] متوالی

پیلے پیلے دھوپاں پیپل کے جھاڑاں پو پیپل پان ڈالیں گے جھال بالوں پو

---

[1] زچہ ؛ [2] جھولا۔ گہوارہ ؛ [3] ہلائی ؛ [4] گائے ؛ [5] سہاگن

ہٹ مانڈا تانا یہ ہٹ کیوں مچاتا　　زمزم کاگے پانی چھڑا منہ دھلاتا

بھری ہے شام بھی دروازے میں　　چراغ لاگے بی بی تانا گنوارے میں

پلنا جھلاؤں تیرا پلنا جھلاؤں رے　　کرشنا کنہیا تیرا اپنا جھلاؤں رے

تانا میرا آگے ماں چلے پاواں پارے　　نازک تلون تیرے بچھاؤں گی ستولے[1]

بچے کی دیکھ بھال ہی کیا، عورت کو گھر میں سو طرح کے کام ہوتے ہیں۔ آج عورت گھر سے باہر بھی اپنا حق جتانے لگی ہے۔ مگر پچھلے زمانے میں تو گھر ہی اُس کی دُنیا اور گھر کے کام ہی دل بہلاوا تھے۔ چولہا، چکی، چرخہ، گرہستی کے یہ کام اُسے فرصت ہی کب دیتے تھے کہ وہ دوسری باتیں سوچے۔ محنت کے بوجھ کو کم کرنے کے لئے کام کرتے وقت وہ گنگنا لیتی۔ اسی بہانے گنگناتے میں اپنے شکوے شکایتیں اور خوشی و غم کی باتیں بیان کرتی۔ سیدھے سادے الفاظ میں اور صاف تشبیہیں اور کچی چاندی کی تکی روداد طرز بھی ان بولوں میں ہوتا ہے۔

گلی محلے سے گزرتے ہوئے چھت پر بال سکھاتی حسینہ کو دیکھ کر جو بھی للچایا وہ بیچ ہے۔ اُسے اپنا مقام سمجھ لینا چاہیے۔

رستہ چلنے ہارے انگے دیکھ کو جاتے　　آسماں پو کے تارے ہاتھ کو آئیں گے کیا رے

میرے گھر کے پیچھے گاڑی گڑگڑاتی　　وہ کونسی سہیلی آتی ہے ماں گھڑا بھر کو موتی

ان میں کبھی کبھی روایتوں کے بارے میں اشارے بھی ہوتے ہیں۔ گرگی (بیجا پور) کے صوفی شاعر بحری کے گھرانے کے بارے میں مشہور ہے کہ بیٹیاں کئی ہوتی ہیں۔ بیٹا ایک ہی ہوتا ہے۔ زیادہ ہوں تو بھی ایک ہی صاحب اولاد ہوتا ہے۔ اسی لئے اس خاندان میں لڑکوں کی بڑی قدر ہوتی۔ ان کا گھر رنگین محل کہلاتا تھا۔ اُس نواح میں ایک گیت اب بھی گایا جاتا ہے۔

آیں بھاناں بھاناں گنتی[2] سے دس بارہ　　گنتی بھان تارہ ایک اوڑی آڑا

موتی کے جھرنے سیٹی کرن بجایا　　رنگین محل کا راجہ سوتی کو جگایا

صوفی کا ذکر آگیا تو یہ بھی سنیئے کہ عورتیں ہر جگہ کی ایک سی ہوتی ہیں۔ منتیں مُرادیں مانگنے والی، وہمی، پیروں کی درگاہوں پر نذر نیاز اور چڑھاوے کی قائل اور خاص طور پر بیٹا اولاد کے لئے جان دیتی ہوں۔ اسی لئے اکثر گیتوں میں پیروں، اولیوں اور درگاہوں کا ذکر ہوتا ہے۔ دکن میں خواجہ بندہ نوازؒ کی درگاہ کعبۂ دکن کہلاتی ہے۔ اُن کے اور دوسرے صوفیوں کے بارے میں ڈھولک پر گیت گائے جاتے ہیں۔

اللہ اللہ کر کو میں ایک یک سیڑی چڑی　　ہاتھ میں ناڑا پوڑی مُراد منگتے کھڑی

خواجہ سوتے ہیں میرے کیا گلباغ کے چمن میں　　خود جلتا ہے عود دان میں گلباغ کے چمن میں

خواجہ تیری گنبد پہ بیٹھی لال منیا　　بیٹھی لال منیا، دیکھی ساری دُنیا

---

[1] آگے

[2] صرف چند ÷ [3] سرہانے

ہاں جی اللہ ہوں جی اللہ پیر میرے مُرشد اللہ   گنبد میں نیند کیسی آئی جی میرے مُرشد اللہ
ڈونگر میں نیند کیسی آئی جی میرے مُرشد اللہ

خواجہ میرے دل کی بات تم بوجھو نا جی   خواجہ میری مُراد تم دیو نا جی
انگن خالی گھر ویرانہ ، خواجہ گودی میری آج تم بھر و یو نا جی

خواجہ حسین تیری درگاہ میں کیا خوب نوبت بجتی ہے   مُراد منداں مُراد منگتیں سجادیاں کی دُھوم ہے
خواجہ حسین تیری درگاہ میں کیا خوب نوبت بجتی ہے

خواجہ میں آئی جھیلا[1] چڑانے ، تیرا جھیلا چڑانے ، صندل[2] گلی میں
خواجہ میں آئی تجکو منانے ، تجکو منانے ، صندل گلی میں
تجکو منانے آئی ، ڈنکا بجانے آئی ، ڈنکا[3] بجانے آئی
چوکھٹ پہ تیری قسمت جگانے آئی ، صندل گلی میں
کشتی[4] بھرانے آئی ، دودنا[5] چھڑانے آئی
بکرے کٹانے آئی ، صندل گلی میں ، جھیلا چڑانے ، صندل گلی میں

غرض ایسے صدہا گیت ہیں ، ایک زمانے سے یہ مسلسل گائے جاتے رہے ہیں اس لئے ان کی زبان میں بھی تبدیلی ہوتی رہی ہے ۔ پھر بھی ان گھریلو گیتوں میں دکنی زبان کی بہت سی خصوصیات اب بھی موجود ہیں ۔ دکن کی گھریلو زندگی کی کئی جھلکیاں انہیں نظر آتی ہیں ۔ اب ریڈیو اور فلمی گیتوں نے ڈھولک کے ان گیتوں کی جگہ لے لی ہے ۔ پھر بھی خاص خاص تقریبات میں یہ گائے جاتے ہیں ۔ مگر کب تک بس ۔ انہیں اگر اکٹھا کیا جائے اور مختلف علاقوں کے گیت جمع کئے جائیں تو زبان و ادب کی بڑی خدمت ہوگی ۔ حیرت کی بات ہے کہ بعد کے دور میں اس سے غفلت برتی گئی ورنہ ابتدائی دور میں اکثر صوفی شعراء نے انہیں گیتوں کو اپنا کر زبان کی بیش بہا خدمات انجام دی ہیں ۔ یہ گیت اب بھی دستیاب ہوتے ہیں اور زبان کے ارتقا کو سمجھنے میں بہت مدد دیتے ہیں ۔

ایک زمانہ وہ بھی تھا کہ چکی اور چرخہ گرہستی کا لازمی جزو تھا ۔ تاروں کی چھاؤں میں ہر گھر سے چکی کی گھر گھر کے ساتھ دل موہ لینے

---

[1] خواجہ بندہ نوازؒ کے عرس سے ٹھیک ایک مہینہ پہلے جھیلہ چڑھا کر آغاز کیا جاتا ہے ۔ اکثر لوگ منت کے جھیلے چڑھانے آتے ہیں ۔
[2] گلبرگہ کی ایک گلی جہاں سے صندل کا جلوس یا جھیلے کا جلوس گزرتا ہے ۔
[3] درگاہ سے کچھ فاصلہ پر ایک مقام ہے جہاں نقارہ رکھا ہے اور ایک فقیر بیٹھا رہتا ہے زیارت کے لئے جب بھی کوئی گزرتا ہے تو وہ ڈنکے پر چوب مارتا ہے ۔ زائر اُسے کچھ نہ کچھ نذر دیتے ہیں ۔
[4] ہر درگاہ میں ایک تھیر کی کشتی بنی ہوتی ہے اسی طرح خواجہ صاحبؒ کی درگاہ میں بھی ہے ۔ لوگ منت مانگتے ہیں اور پوری ہونے پر مٹھائی پھولوں یا کپڑوں سے کشتی بھرتے ہیں ۔
[5] درگاہ کے حوض میں پھولوں کا دودنا شگون کے لئے چھڑواتے ہیں ۔ یہ خواجہ خضر کے نام سے منسوب ہے ۔

والے گیت چھیڑ جاتے۔ ان سے شفقت کا بوجھ بھی ہلکا ہوتا اور یہی زخمی دلوں کے لئے مرہم کا کام دیتے۔ صوفیائے کرام نے گیتوں کی اہمیت کا احساس کیا اور ان کو تعلیم و تبلیغ اور تصوف کے اسرار و رموز کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ گھر گھر عورتوں تک انہیں گیتوں کی وساطت سے مذہبی شعور اور صوفیانہ خیالات پہونچے ہیں۔ صوفیائے کرام خوب جانتے تھے کہ پوری نسل کی تربیت کرنا ہو تو ماؤں کی تربیت کرو، اور انہوں نے ان کی تربیت میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ سہاگن نامہ، خوش نامہ، دلہن نامہ، شادی نامہ وغیرہ اسی مقصد کے لئے لکھے گئے تھے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ان صوفیائے عورتوں کا ذکر بڑی محبت اور احترام کے ساتھ کیا ہے وہ انہیں سہاگن اور سہیلی کہہ کر مخاطب کرتے ہیں اور ان میں خود اعتمادی اور عزتِ نفس کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً

سُن ری سہاگن مَن رلیا مُن   یک یک بول چت دھر سن   (سہاگن نامہ)

تمنا کرے سہیلیاں بیٹھے بچن سناؤں   مکھ کان دھر سنو تو پیو سوں تمن ملاؤں   (دلہن نامہ)

لیکن یہاں ہمیں ان لفظوں سے بحث نہیں ہے جو عورتوں کو مخاطب کر کے لکھی گئیں بلکہ ان گیتوں کا تذکرہ مقصود ہے جو لوک گیتوں کی روایات کو اپنا کر لکھے گئے اور جن کا عوامی زندگی، عوام کی زبان اور عوامی اصنافِ ادب سے گہرا تعلق ہے۔ عوامی ادب یا لوک ساہتیہ نامعلوم افراد کا رہینِ منت ہوتا ہے۔ اس کی تخلیق میں پورا معاشرہ حصہ لیتا ہے۔ لیکن دکنی ادب کی یہ دلچسپ روایت ہے کہ اس کے تخلیق کرنے والوں میں سے اکثر ہمارے صوفیا ہیں جن کی تاریخی حیثیت متعین اور مسلم ہے۔ اس لحاظ سے آپ اس ادب کو لوک ساہتیہ کا نام دیتے ہوئے جھجکیں گے لیکن اس کو کیا کیجئے کہ اس کی زبان، اسلوب، انداز اور ہیئت لوک ساہتیہ کی ہے اور یہ صرف مخطوطات ہی میں نہیں صدیوں سے لوگوں کے سینوں میں بھی محفوظ رہا ہے اور آج بھی مقبول ہے۔ صوفیا کے لکھے ہوئے چکی اور چرخے کے گیت اور لوریاں آج بھی گائی جاتی ہیں اور گانے والوں کو اس کا پتہ نہیں کہ اس کا مصنف کون ہے۔ لوگ گاتے ہیں اس لئے کہ انہوں نے اپنے بڑے بوڑھوں کو یہی گاتے سنا ہے۔ یہ لوک ساہتیہ کی روایت ہے۔

چکی نامے، چرخہ نامے، جھگڑی پیر، وغیرہ عورتوں کی زبان میں ہیں اور مخاطب بھی عورت ہی ہے۔ عورتوں کی بولی ٹھولی، روزمرہ اور محاورہ، ان کا مزاج، ان کے جذبات، عقائد، توہمات، رسوم وغیرہ کی جیسی ترجمانی ان گیتوں میں ہوئی ہے اور کہیں نہیں ملتی۔ پھر تصوف کے اسرار و رموز سونے پر سہاگے کا کام کرتے ہیں۔ اس طرح یہ گیت صرف چکی اور چرخے کے گیت نہیں ہیں، زبان کے وہ جزیرے ہیں جن کی بازیافت کے لئے زبان کے کولمبس (ماہرین لسانیات) سرگرداں رہتے ہیں، تہذیب کے وہ خزانے ہیں جن کی تلاش میں تاریخ اور تہذیب کے رسیا کھنڈروں کی خاک چھانتے پھرتے ہیں۔ اسرار و معرفت کے وہ گنجینے ہیں، جن تک رسائی نہ ہو تو سالک "مقامات" میں کھو جاتا ہے۔

سب سے پہلی نثری تصنیف کی طرح سب سے پہلا چکی کا گیت بھی حضرت خواجہ بندہ نوازؒ سے منسوب کیا جاتا ہے ؎

دیکھو واجب تن کی چکی پیو چاتر ہو کے تھکے   سوکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی کے تابسم اللہ ہو اللہ

دستی سکھی   (چکی نامہ)[1]

---

[1] ادارۂ ادبیاتِ اردو میں شاہ صدر الدین کے ایک مخطوطہ (نمبر ۴۳) کسبِ محبت کے خاتمہ پر یہ چکی نامہ ہے (مسلاک صفحہ ؟)

ے بیانی — الف اللہ اس کا وستا میانے محمد ہو کر بستا — سچی طلب یوں کر وستا کے ، بسم اللہ ہو ہواللہ

وانے ہی سو چن چن لا نا سٹ ہر ہا تو نسے لے کر بہاؤ — شری عت سے چکی ہی آ و کے ، بسم اللہ ہو ہو اللہ

(بے) (لاکر) (دھتورے) (بجاکہ ڈال) — (شریعت) (چکی) (بے)

الف اللہ اسکا ناؤں پیرو مرشد مسلک جانو — پیسو آٹا اس منی چیانو کے ، بسم اللہ ہو ہو اللہ

(اسنے) (چیانو)

لازم وجود باسن ہونا اسی تو بہ ستی دھونا — ذات کی پانے سو آ لی نہا کے ، بسم اللہ ہو ہو اللہ

(برتن) (اسے) (ستی) — (کے) (پانی)

آٹا پیسو پور نیا بھرو بہشتی میوہ سٹکر دھرو — سانوں صفتاں کا پورن بہرو کے ، بسم اللہ ہو ہو اللہ

(میوہ)

نصیر الدین ہاشمی نے "کتب خانہ سالار جنگ مرحوم کی اردو قلمی کتابوں کی وضاحتی فہرست" میں ایک چکی نامہ کو حضرت امین الدین اعلیٰ بیجا پوری کی تصنیف قرار دیا ہے[۳]۔ لیکن داخلی شہادتوں سے اس کی تردید ہوتی ہے۔

ایک سو ستر شعر کے اس چکی نامے میں سلوک و معرفت کے اسرار و رموز کے ساتھ اس عہد کی سماجی اور سیاسی زندگی کی جھلک بھی ملتی ہے۔ یہی چیز اس چکی نامہ کو دوسرے چکی ناموں سے ممتاز کرتی ہے۔ ابتدا میں مشائخین کی پول کھولی گئی ہے۔

زمانے کے پیراں ابوج دعوے کرتے — باطن دل میں اندھے جھوٹے ہو کر ہو کر مرتے

(جھوٹ موٹ)

(بسلسلہ صفحہ ۲۱۵) ..... جن کو ڈاکٹر زور نے خواجہ بندہ نوازؒ کی تصنیف بتلایا ہے کوئی ترتیمہ نہیں ہے لیکن یہ نسبت اس وجہ سے قائم کی گئی ہے کہ چکی نامہ کے آخری بند میں "بندہ نواز و بندہ حسینی" آیا ہے ؎

.... بندہ نوازا بندہ حسینی — سدا بندگی میں رہتے گے ، بسم اللہ ہو ہو اللہ

اس چکی نامہ کا دوسرا نسخہ کسی کتب خانے میں دستیاب نہیں ہوا ہے۔ ادارہ کا نسخہ پاکیزہ اور روشن خط میں ہے۔ لیکن بعض الفاظ پڑھے نہیں جاتے۔ آخری چھ اشعار میں مصرعوں کی ترتیب بھی درست نہیں معلوم ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ معراج العاشقین (خلیق انجم) میں بہت غلط چھپا ہے۔

۲ ڈاکٹر زور (فہرست مخطوطات ادارۂ ادبیات اردو جلد اول، ص ۶۸)؛ خلیق انجم (معراج العاشقین ص ۸۶)؛ پروفیسر ستر دری (علی گڑھ تاریخ ادب اردو ص ۱۲۰) نے "گے یا" اور نصیر الدین ہاشمی نے (دکن میں اردو، چوتھی طباعت، ص ۳۰) میں "کہے یا" لکھا ہے، لیکن یہ "گے" ہے۔ دکنی گیتوں میں اس موقع پر "گے ماں" اکثر آتا ہے مثلاً: کلی ہانڈو تن کاری چرخہ ؛ کاڑ و غفلت کاری بر خا

چھوڑو دنیاں کاری خرتا گے ماں ہر دم

۳ یہ غلط فہمی بظاہر حسب ذیل شعر سے ہوئی ہے ؎ امین کے فقیر نے چکی نامہ گائے ؛ مرشدین کے چرناں ماں گندگند لائے

مرشد کوں طالب کوں بھیدی سب کلایا   ادسکوں بیشک . . . . . بشیطان آیا
(ملحدی)   (سکھلایا)

اور پیر خود پرست، پیر پرستی پر توہم پرست عورتوں پر نکتہ چینی کی گئی ہے۔ جاہل عورتیں اپنے کمزور عقیدے کی وجہ سے تعویذ پلیتوں کی قائل ہوتی ہیں۔ مرد کی محبت حاصل کرنے کے لئے ٹونے کرتی ہیں اور بچہ بیمار ہو جائے تو پُوجا اور مندروں تک میں نذر و نیاز سے احتراز نہیں کرتیں۔ مرد بھی سیر تماشوں اور خلاف شرع کاموں سے دریغ نہیں کرتے اور اپنی بیویوں کو ساتھ لئے لئے پھرتے ہیں۔ شاعر ان سب باتوں پر تنقید کرتا ہے ؎

ٹونا ٹامن کر کر مرد پر تجھے بھاتی   کالا مونہہ ہے تیرا کیا دنیا نہیں آتی
شیطانا کھوڑی، بھوتا نکی بندوڑی   داول ملک دیکھلا نرسیاں کوں لوڑی
دیواں بھُوتاں پوچھے بچیا نکے خاطر   مرنا ہے سو مرے اپے ہوتی کافر
مرداں اونکے گدڑے نصیحت نیں کرتے   عاشور کے تماشے پیچھے لیکر پھرتے   ؎ گدڑے

اس کے بعد اپنے عہد کی سیاسی زندگی کا جائزہ لیا ہے جس کے مطالعے سے اس رد عمل کا اندازہ ہوتا ہے جو دکن پر عالمگیر کے حملے اور تباہ کاری کی وجہ سے اہل دکن کے دلوں میں پیدا ہوا تھا۔ شاعر کا لہجہ انتہائی تلخ ہے کہ بعض مقامات پر طبع سلیم پر ناگوار گزرتا ہے لیکن اس عہد کے ذہن اور جذبات کا آئینہ دار ہے۔

باروین صدی آئی اورنگ کی بادشاہی   قیامت آنے کی نشانی دیس آئی
انصاف اورنگ شرکا شرعی آنے بجانے   ظاہر میں اخلاص سینے میں سب کینے
دستور اورنگ شہ کا مقصد ان کی گھر میں   کاغذ گری کھوری کر چھپا رکھتے گھر میں
بنیاں اور بھٹیارے غلام جلو بداراں   امیراں کے گھر میں بیحد ہے سواراں   ؎ بے حد
اورنگ کی بادشاہی رشوت کی دہائی   حاکم ہوئے چھوٹے قاضی چور بولائے
پیر زادے کل کے کم ذاتاں سرکاری   پیادے دیکھے فرعی ہو چلتے آٹے آٹے   (دکم ذات)
دائی بچے چوبداراں اشرافاں کہلاتے   آنسو دیکھ . . . . نہ دکھنیاں پڑتے
کایت کھتری حسن سپاہی دستے ہوتے   لڑیا نکے منہ نہیں . . . . بستر کھاتے
ہندستانی . . . جیوتاں تیرا اتے   دھوبی تیلی مالی راج بھنڈی ہو بیٹھے
اچھو ظالم اوپر لعنت ہے خدا کا   کافر بھی دنیا نہیں دوزخی سدا کا

حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ کے خلفا میں سید ہاشم نیشاپوری، خداوند داری، چینچل والے، بڑے پائے کے بزرگ تھے ان کا اور ان کے ایک مُرید فاروقی کا چکی نامہ بھی ملتا ہے۔

خداوند داری کے چکی نامے کے کچھ بند یہ ہیں:

بسم اللہ ذاتی ناؤں
قرآن اوپر لیا ٹھاؤں
کل شئی اوسکی چھاؤں
لاالہ کہنا اہیں الا اللہ میں رہنا نبی رسولے من لانا اللہ اللہ کہنا
(رسول سے)

اول اللہ ناؤں صفت جس کا ٹھاؤں
بارہی بیری نجیں ہر دم تیرا ناؤں
(پارہ (۹) سے بیرے جی میں)

لاالہ.....

اللہ آپی خفی گنج سے
بلبل مانڈا چند و چنے سے
پیدا کیا اپنے رنگ سے

لاالہ.....

اللہ آپی گنج خفی سے ظاہر ہونے آیا
(نبی) نبی صاحب کے برقعہ میں اپسکو دکھلایا

لاالہ.....

خدا کے خاصاں میں نبی صاحب ہیں سوار
جس کا حکم دو جگیں اوپر نہ ہار

لاالہ.....

عرفاں کا چگی نامہ
بولے سید خداوند خدا نما
پیر لئے مرید کو سمجھانا

فاروقی کہتا ہے[1]

بسم اللہ ذاتے ناؤں
قران اُپر کیا ٹھاؤں

---

[1] مخطوطہ نمبر (۱۱۴) ادارۂ ادبیات اُردو حیدرآباد

کلے مشتی پر اس کے جاؤں

(کل مشتی) (ذی)

دیکھو سبحان سلطان   تمیں ناؤں پو قربان

اللہ محمد علی امام

ایمان لیائے مومن تمام

تمیں پکڑو پیرے جام

دیکھو سبحان سلطان   تمیں ناؤں پو قربان

پیر لے ہات ہیں ہاتو

(ہات)

ھنادی چھپے باتو

(دوئے) (بات)

ھمیں دکھے جو کے ساتو

(ساتھ)

دیکھو سبحان سلطان   تمیں ناؤں پو قربان

بچھڑیا پر فراق بھاری

پیر مغیر تمام خواری

پر چلے سوں خاص ناری

دیکھو ......

نرناری آپر ندا

منزل مقام اپڑو سیدا

(سیدھا)

بندگی سوں ناھوتا جودا

(جُدا)

دیکھو ....

اب تک جتنے چکی نامے میری نظر سے گزرے ہیں ان میں حضرت شاہ کمال سوا چکی نامہ[1] زبان، اظہار، ترنم اور بیانیت کی وجہ سے

---

[1] ایک نسخہ کتب خانہ آصفیہ میں (جدید ۱۱۵۷) اور ایک نسخہ کتب خانہ سالار جنگ ([illegible]) میں ہے (سلسلہ آگے صفحہ پر)

بہت بلند ہے۔ روایت ہے کہ حضرت خواجہ رحمت اللہ کی حرم محترم کی فرمائش پر انہوں نے یہ چکی نامہ فی البدیہہ لکھا تھا۔

بسم اللہ سوں کرنا چکی کا ابتدا ۔۔۔ وحدت کے آٹے میں برکت دیگا خدا
بسم اللہ کے بل سوں چکی میں پھراؤں ۔۔۔ کامل سب صفتاں سوں ساجن کوں سراؤں
پہلیاں کلمہ نول چکی کے ہے میانے ۔۔۔ ردی کے خطریاں کے بھاکر پیسو دانے
اقرار کا ہے کھونٹہ تصدیق کی ہے میانی ۔۔۔ نفی کے ہاتھوں سوں اثبات چکسا چھانی
عینیت، غیریت چکیکے دو پاٹاں ۔۔۔ اللہ ہور نبی سوں ملنے کے آڈ باٹاں
(چکی کے)

چکی کا پھرانا ارشاد کے قوت سوں ۔۔۔ ہو ہو آواز اوس میں آتا ہے قدرت سوں
پیسنا اس چکی کا انبیاے کوں نہیں آتا ۔۔۔ سہاگن کے ہاتوں چکسا پیسے جاتا
(ان بھاتی۔ ان بیاہی)

اول تو یو چکی دولا نے پیڑانا ۔۔۔ تس پیچھے دوطن کوں پھرانے سکاتا[1]
(دوطا)

بعد از ساری بی بیاں دوطن سوں سکی ہیں ۔۔۔ زبان پو رکھے ہیں دلا نہیں لکھے ہیں
(سکھے)

الا اللہ فرما کر اثبات اپنا جوڑیا ۔۔۔ دا کھولو الا اللہ بولو کس کوں چھوڑیا
میں نیں ہوں یا ہے اب ہوں یا بندی ۔۔۔ بو چی میں سونا رہے دو نو جگیں اندھی
(رہتا)
خدا ہونا ہے تو خودی کا سر مونڈو ۔۔۔ خدی کھونا ہے تو کامل مرشد ڈھونڈو
(دونسا)
(خودی)

دل کا سندوق کھولو کلہ کی لی کر کنجی ۔۔۔ اللہ کی پہچانت اس میں مایا پونجی
(کنجی) (صندوق)

(بقیہ سلسلہ ص ۲۲۲) .... نصیر الدین ہاشمی نے آصفیہ والے نسخہ کے مصنف کو شاہ کمال بتلایا ہے (فہرست مخطوطات جلد دوم ص ۲۱۵) لیکن سالار جنگ والے نسخے کے مصنف کو نامعلوم لکھا ہے (فہرست ص ۱۳۶) لیکن یہ دونوں چکی نامے ایک ہی ہیں۔ آصفیہ کے مخطوطہ میں اشعار کی تعداد (۳۱) اور سالار جنگ کے مخطوطے میں (۳۸) ہے۔ یہ چکی نامہ شاہ کمال کے مطبوعہ دیوان مخزن العرفان (جلد دوم ص ۱۱۲ - ۱۱۳) میں بھی شامل ہے اور سخاوت مرزا نے اپنے مضمون سید شاہ کمال الدین (اردو۔ اپریل ۱۹۴۲ء) میں نقل کیا ہے۔ میں نے نمونہ سالار جنگ کے مخطوطے سے دیا ہے:

[1] یہ شعر آصفیہ والے نسخہ میں نہیں ہے۔

[2] دو (ن) [3] پیڑا (ن) [4] سکایا (ن) [5] سکھیاں ہیں (ن) [6] لکھیاں ہیں (ن) [7] واکھ کے اللہ نے بولو کس کو چھوڑا (ن)

دولا ہور دولھن کے جلوہ کی رات آئی — میں سو توں تو سو میں کینے کی بات آئی

حقیقت میں دولھن دولی سو بگانے — دولا جم جم باقی دولھن نت نت فانے
(دولہے) (بیگانی) — (فانی)

پھر دیکھے تو یک ایں دولا دولھن پل پل — جدائی ہور دوری دوتوں میں نیں یکتل
(دو دل) — (یک تل)

اوچا سا تو پردسے دیکھے پیو کی ہے صورت — ہے پن جس کا معنا نیں تسکی یک مورت

نا او دولا میرا نا ایں اوسکی دولھن — جو کچھ نیں سو میں ہوں جو کچھ ہے سو لاکھن

حقیقت دولھن کی عدم ہے امکانی — ماہیت دولہیکی ہستی ہے وحدانی
(دولہے کی)

دولہیکا او ہے پن دولھن کا اوتیں پن — یکیک کی ماہیت یکیک کا ہے درپن

دولھن کی صورت سو دولا آپ ظاہر ہے — دولہیکی ہستی سو دولھن کب باہر ہے

ودانائی تجی ہون دیوانی ہوں پیو کی — رتی ییں رکھتی ہوں پرواہ اپنے جیو کی

شاہ کمال کے ایک ہم عصر شاہ فی الحال قادری تھے۔ ان کی تصانیف میں چکی نامہ[1]، شادی نامہ اور تپ نامہ بھی ملتے ہیں چکی نامہ کا انتخاب درج ذیل ہے ؎

سنو ماواں جاناں اللہ کر سمرانا — ہر شئی میں اللہ ہے اول اوسکو پانا

ساری سکھیاں مل کر غفلت کا سر موڑو — اللہ کے پانے کو کامل مرشد دھونڈو
(ڈھونڈو)

سہاگن کی گیتاں انبیا یا نکو میں آتے — گانے کو گاتے ولیو ہرگز نیں سنبھلتے

---

[1] ایک نسخہ کتب خانہ سالار جنگ (تصوف و اخلاق ۳۶) میں اور دوسرا کتب خانہ آصفیہ میں ہے (سالار جنگ کے مخطوطے میں (۷۰) اور آصفیہ کے مخطوطے میں (۲۵) شعر ہیں۔

نصیر الدین ہاشمی نے چکی نامہ اور شادی نامہ کا مصنف غوثی بتلایا ہے۔ یہ غلط فہمی انہیں حسب ذیل اشعار سے ہوئی ہے ؎

چکی نامہ خوبن غوثی نامہ ہے یو — غوث الاعظم کی ہے نعت اس میں بجو
(خوب)

غوثی بیسیاں سالم غوثی نامہ گاؤ — اللہ اور نبی کو ہر شئے میانے پاؤ — (چکی نامہ)

لیکن دونوں نظموں میں نام فی الحال قادری صاف طور سے آیا ہے جس کے بعد کسی غلط فہمی کا امکان نہیں رہ جاتا ؎

فی الحال صاحب قادری غلام ہو کر آیا — کامل پیر کے کرشن سو پو اپنے لایا — (چکی نامہ)

انجھیا یا نکو نیں آتا چکی کا پھرانا   سہاگن کو لازم گیتاں پیو پو گانا
نکاح عاقبت دنیا میاں نے کرنا   کامل پیر کے کو نشان سر پو اپنے دھرنا
(لفشاں)

نکاح عاقبت کا کیا سو اوسکا معنا   اللہ اور نبی کو ہر شئے میں لنے پانا
کثرت کی جاری کو وحدت کی چکی ہیں   پیو ہو ہو گیت گاؤں گی ہیں
(آہستہ آہستہ)

اب چکی نامہ دل سوں رات دین پڑنا   چکی کے گھونگھٹ میں باتاں پیوسوں کرنا
(رات دن پڑھنا)

چکی ناموں کے علاوہ چرخہ نامے بھی ملتے ہیں۔ سالار کے چرخہ نامہ کے چند بند ملاحظہ ہوں؂[1]

؂ (تن کا)   سیلی مانند تنہکاری چرخا   کاڑو غفلت ساری پڑخا   (پڑتھ)
؂ (دنیا کا)   چھوڑو دنیا نکاری نرگے ماں ہرما[2]
جلی روئی لے خوب تستا   قبلی روئی لے خوب پنجنا
روئی پونی عینی لپٹاگے ماں ہردم
ناف سینے میں کر تانہ   حلق پر سٹنے کر پو دانا   (دیرنی)
دم کے تاراں گنگن بجاناگے ماں ہردم   (گن گن)
دم کے تاراں چو بیس ہزار   رات دن کر تانہ تیار
سائیں کی نظر لیجا گذار گے ماں ہردم
کستر کیسا سالاری   چرخہ نا پونیاں ہیں جو بھاری
جل رہگی تو ہو دیگی خاری گے ماں ہردم
(ڈھولی رہے گی)   (خواری)

آنکھ مچانی (آنکھ مچولی) اور جھگڑی پیو آج بھی ہمارے بچوں اور بچیوں کے محبوب کھیل ہیں۔ بعض صوفیائے ان سے بھی خوب کام لیا ہے۔ حضرت شاہ ابوالحسن قادری غالباً پہلے بزرگ ہیں جنہوں نے آنکھ مچانی کے ڈھنگ پر سکھ انجن[3] تصنیف کی جس کا دوسرا نام آنکھ مچانی ہے۔ یہ گیت نہیں (۴۰۰) اشعار کی مثنوی ہے لیکن انہوں نے اس کا آغاز آنکھ مچانی کے ڈھنگ

---

[1] کتب خانہ سالار جنگ۔ اخلاق و تصوف ۳۵
[2] (ن) چھوڑو دنیا کا یہ فرما گے ماں   ہردم اللہ اللہ نبی ہمارے صلی اللہ
[3] کتب خانہ ادارۂ ادبیات اُردو

کیا ہے اور درمیان میں بھی کئی جگہ اسی کھیل کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں سے

آؤ مرے پیارے کھیلیں آؤ   کھیلوں میں کچھ کھیل جماؤ
کھیل میں ایک کھیل ہووے   بیچ بلن کا میل ہووے
جن کوں یوں کھیل سوجھے گا   بیچ کی مارگ بوجھے گا
یہ کھیل ہمارا رے لوگو   آپ کو آپس میں دیکھو
وَمَنْ اَحَبَّ شَیْئًا ہے   اکثر ذکر حضرت کے
ان میں چھپتے سپنے ہیں   دستا رہے اور چھپنے ہیں
جن چھپنے میں چھپنا ہوئے   چھپنا اس کا سپنا ہوئے
سپنا اپنا تپن جان   تپنا چھپنا چھپنا جان
جھوٹ موٹ کھیلیں سچ سچ ہوئے   سچ سچ کھیلیں برلا کوئے
کھیلیں آؤ پیارے کھیل ایسا   نام دو جگ میں رہے دیسا
چھپنے چھپنے کا جو کھیل   آنکھ مچنی کرٹ وا تھیل
کھیل میں کھیل کھیلیں آؤ   لڑکوں کا پیارے میل لاؤ
کاغذ سیاہی قلم دوات   چار دو ایک ہو قلم کے ہات
آنکھ مچانی کھیل کھلائے   بیچ پانے کا میل ملائے
کون سکھاوے کون دکھائے   آپ ہی جاناں داہی ہو آوے
کیں تو باگ ہووے کوئے سرکا   کیں تو ناگ ہووے کالے سرکا
آپی بالک آپی دائی   آپی ہووے چور بلائے
آپی کھیل ہو کھیل مچایا   داعی کے ہاتوں آنکھ مچایا
ایک کوں بولیا چپ رے توں   ایک کوں بولیا چپ رے توں
چھپن چھپنا اپنا کام   تھپنا بیچ نکا نام بدنام

سید اصغر علی کی رمزت العاشقین جھگڑی مجھوے کے ڈھنگ پر لکھی گئی ہے۔

فرید اور فقیر اللہ شاہ کے کلام کا ایک مجموعہ کتب خانۂ آصفیہ میں ہے۔ اس مجموعہ کی تمام نظمیں جھگڑی مجھو کے طرز پر ہیں۔

جلی میں تو دکھ کے قدم   اللہ اللہ کر ہر دم
بیچ شرع کے ہیں خاتم   آگے اور نکو ہو نا خم
جیب کا اپنے کرتے قلم   ذات صفت سے کرنا رقم

ترجگ کا جو ہے حاکم   پہگڑی تیری دیکھے جم
آری سہیل پہگڑی کہیل   جھر جھر ہے دم کو جہیل
پیٹ کر مندل ہیٹوں تیل
جم جم بڑیو تیرے بیل

دو جی ادسکا ہے آنگن   بیٹھے جس میں دولہ دلہن
نور کا سہرا ہا تھ کنگن   ذات ہے جسیں نیرا جن
کرتا نظر ہے چار کدن   کہیلیں سکیاں جو درپن
سارے سکیاں تو جو بن   ایک ہے اونکا بین دسن
دم کا بھروسا مت کر تو   اللہ ہو کر اللہ ہو
آری کہیلیں پہکڑی تو
ابہو ہریا پہوا تو

(۱)

ولایت احمد ناصری

چند دکنی ضرب الامثال

(ہم ذیل میں جناب ولایت احمد ناصری صاحب کی جمع کردہ چند دکھنی ضرب الامثال و کہاوتیں درج کر رہے ہیں۔ ناصری صاحب جدید دکنی کی لغت پر کام کر رہے ہیں جسکے لئے مواد انہوں نے ماماؤں اور قدیم گھرانوں کی ٹھیٹھ دکنی بولنے والی خواتین و حضرات سے حاصل کیا ہے ——————— مدیر اعلیٰ)

○ بھُجنے کُرڈے کے ٹُپلے
گھی کھچڑی کے بچھلے

(جو روکھا سوکھا کھاتے ہیں وہی تندرست و تنومند رہتے ہیں، مرغن کھانے والے دُبلے (بچھلے) ہی رہتے ہیں)

○ سُکّی جان کو دُکھ کی ترڑ کان

(زبردستی کا سود اصول لینا)

○ ستمار کریوں آئی، مُنڈ پو تھو کے خالہ

(پھوہڑ عورت کے لئے کہا جاتا ہے، جس میں خانہ داری کی صلاحیت نہ ہو۔ یعنی وہ اسطرح گھر کا انتظام کرتی ہے جس سے جگ ہنسائی ہوتی ہے)

○ کتھّل پیتیل کا ساج نکّو، بڈّے مرد کا راج نکّو

(جسطرح جست اور پیتل کے زیورات نہیں چاہیئے اسی طرح بڈھا شوہر منظور نہیں)

○ کھیت میں نالا نکو، گھر میں سالا نکو

(جسطرح "نالہ" کھیت کو برباد کر دیتا ہے اسی طرح سالا گھر کی چیزوں کا صفایا کرتا رہتا ہے)

○ محرم آیا در پو در، سر پو چادر گھر کدھر۔

(یہ اس وقت استعمال کیا جاتا ہے، جب میتے تہواروں کے موقعوں پر عورتیں گھریلو ذمہ داریوں کو چھوڑ کر سیر تفریح میں مشغول ہو جاتی ہیں)

○ اُٹھڈے مُردے عُود لئے، جاروں کونے کود لے۔

○ اُتاولی مارس کو، دوپہر کا جلوہ۔

(یہ اس موقعہ پر بولا جاتا ہے جب کسی کام میں جلد بازی کی جاتی ہے۔ جیسے "جلوہ" کی رسم جو عموماً شب میں کی جاتی ہے۔ خواہشمند عورت کے لئے قبل از وقت کرنی پڑتی ہے)

○ سُکّی سلائی، بستی لگائی

(ایسی عورت جو فساد کرایا کرتی ہے)

○ مُنہ میں نوالا، سر پو ٹھولا

(احسان کر کے طعن دینے والے کے لئے کہا جاتا ہے)

○ اُٹھوری کا چھندا، تیرا ایچ دھندا

(ایک ہی کام ہمیشہ کرنا)

○ بیٹھنے والی کیدھر گئی، پلٹنے والی پچیری کھائی۔

(محنت کرنے والے کے لئے خشک روٹی اور محنت نہ کرنے والے کے لئے مرغن غذائیں)

○ بُوڑھے پیچ پو سے واری، نو کیش بگیجاری۔

(اس کا تعلق توہمات سے ہے عموماً مریضوں کو چوتھے پیچ پر سے وار کر چھوڑ دیا جاتا تھا۔ مراد یہ ہوئی کہ ان کو گھر سے

وابستگی ہو جائے اور وہ کہیں نہ جانے پائیں)

- بچے سے کی جھینس کھڈ کا جی۔

(جس پر بھروسہ تھا وہی پیٹھ پر وار دینے لگے)

- بولی بڑی دوستی، پیٹھ پیچھے کوستی۔

(منافقت کرنا)

- باندی سوکن نکو۔ بھیتی بھر نکو

(جب کوئی اپنے حدود سے متجاوز ہو جاتا ہے تو برا بن جاتا ہے)

- بیر ڈال کر آفوڈ نکالنا

(تھوڑا دیکر بہت سا حاصل کرنا)

- تھوک چاٹے تو بھوک نئیں مرتی۔

(تھوڑی سی چیز سے سیرابی نہیں ہوتی)

- تھوک کے ہتّہ چاٹتے۔

(دی ہوئی چیز واپس نہیں لی جاتی)

- ٹپک سپاری

(غیر ضروری طور پر دخل اندازی کرنے والے کے متعلق کہا جاتا ہے)

- جیٹھ کے بھروسے پر پیٹ نہیں پالتے۔

(غیر کا بھروسہ بیکار ہوتا ہے)

- جس چولہے کی کولتی اس میں اچھی جلتی۔

(ہر چیز اپنے محل و مقام پر اچھی معلوم ہوتی ہے)

- چوہے ڈنڈ مارنا

(گھر میں کھانے کے لئے کچھ بھی نہ ہونا)

- چیل اُڑی تو جھینس اُڑی۔

(بات کا بتنگڑ بنانا)

- چھینٹی نہ تپلہ، حرام کا پلہ

(رسومات کو ترک کر دینا)

- چوری کی بوڑی، چاوڑی تک

(خود کو الزام سے بچانے پر دیگر ہتھکنڈے اختیار کرنا)

- چھپنے کی گھونگھٹی ہنڈی کو نہ ڈوئی کو۔

(بیکار کام کرنا جس سے کوئی فائدہ نہ ہو)

- چوٹی آئی گھر سنبھال، لکڑی آئی منہ سنبھالو۔

(حیثیت خود عورت کے لئے لکڑی کہا جاتا ہے)

- چکانی دینا

(چکمہ دینا)

- خسر کو بسر کو
بھولے بھٹکے

- خوان بڑا، حجرہ بڑا، کھول کر دیکھے تو وہی بڑا۔

(اونچی دوکان، پھیکا پکوان)

- دو شام ملتے وقت

(مغرب کے وقت)

- گھر بولتا جاؤ، گور بولتی آؤ

(بڑھاپا)

- راہ دیکھنا

(راہ دیکھنا)

- سر پر دلنا

(ستانا)

- مردوں کو اُکھاڑنا

(مرے ہوئے لوگوں کو برا بھلا کہنا)

- ستر دل کرنا

(برباد کرنا)

- ساجھے کی ہنڈی، چوراستے پر پھوٹی

(شرکت کا کام اچھا نہیں ہوتا)

انتخاب جدید دکنی شاعری

نذیر احمد دہقانی

*

شاعر اور برسات

ہندیرا گھپ پڑیا تھا چو طرف سناٹا چھایا تھا
جبر دستی ہر اک اپنے کو گھرسی میں چھپایا تھا

ابر سر پو ہوا کے بیٹھ کو دوڑتا پھرتا تھا
برستا تھا ان آخر میں سلامت یاں سے جاتا تھا

اور ہیبت سے جھاڑاں کانپتے تھے گدگدی پڑ کو
پسینہ دہوڑتا تھا سب پہاڑاں تھے کھڑے گڑ کو

یہ جو پانی سے اپر جگنواں سب کلبلاتے تھے
زمین اسمان تھی گویا ستارے جھلملاتے تھے

اور گھبرا کو نالے چو طرف سے بل کھاتے تھے
یہ شاید ندیاں کی گود میں چھپنے کو جاتے تھے

میں جھٹ شاعر کی گھرسی میں گھسیا کمل اپر لے کو
تماشہ دیکھنے بیٹھیا تھا کونے میں مڑ لے کو

اور کونے میں نھنّا ہان کا اک کھاٹ پڑ کو تھا
پرانا ایک تکیہ ہور اُس پو تاٹ پڑ کو تھا

تگڑا الی کے منّے کا ٹکے منڈوے کے جلتا تھا
جری سنکل بھی نیں تھی پن دُہواں گھپ گھپ نکلتا تھا

برس کر بادلاں گھرسی پو تو تاشے بجاتے تھے
مرے نزدیک آ کو جھراں گانا سناتے تھے

پڑیا خاموش شاعر کیا کی جی میں گنگناتا تھا
اور پانی ٹپک کو جوش میں چٹکیاں بجاتا تھا

نہ اُس کو بھوک لگی تھی نہ اُس کو تو تس لگی تھی
گھراں والے تو سو گئے تھے اکیلی جان جگی تھی

---

۱ اندھیرا ۲ پڑا ۳ سنّاٹا ۴ گھرسی ۵ پر ۶ ہوا ۷ دوڑتا ۸ نہیں ۹ کچھ حصہ زیر زمین ہونا ۱۰ بل
۱۱ لیکر ۱۲ سمٹ کر ۱۳ پلنگ ۱۴ اور ۱۵ لکڑی کا چوڑا ٹکڑا جو موٹا ہو ۱۶ ذرا ۱۷ پیاس

کبھی وہ بیٹھتا اُٹ کو کبھی پھر لمبا سو جاتا — کبھی ہونٹاں ہلاتا ہور کبھی خاموش ہو جاتا

کبھی داستاں میں غزل لیکوں چھپکے کرتا تھا — یہ شاید جوش میں صورت پو لہو چڑتا اُترتا تھا

اُنے اب کیا مجھکو کی کتاب یم شان سے لکھو لیا — نجاکت اور بڑے انداج سے بھر مچھیاں بولیا

یہ لکھن ہے کلیا نے لکھا سو تو میرے کتاباں میں — یہ نوجاں ہیں کہ سوتے پڑیں جنگل بیاباں میں

کناراں دو کناراں بن کو آتے ہیں دماغوں سے — کھڑے ہوتیں نکل پر ایک پنسل کے سراغوں سے

الگ صورت الگ رنگاں ہیں تن کی خدبر دبر ہے — کھڑے ہونے کو ان کے واسطے یاں خد برابر ہے

نشانہ ان کا انکھیاں سے نکل کو دل میں لگتا ہے — نشانہ ان کا لگتا سو نین انکھیاں کو دکھتا ہے

نہ ہے آواز بندق میں نہ اس سے لہو نکلتا ہے — مگر کھا تیج گولی ان کی دھڑ میں لہو اُبلتا ہے

یہ سب چاہے تو دنیا ساری مٹھی میں بلا سکتیں — یہ سب چاہے تو دشمن دوست کو گلے بلا سکتیں

ابھی اس شری کو مٹھی میں کروڑوں اور لپیٹے ہیں — بہت کاغج پو آنے کے لئے بیتاب بیٹھے ہیں

ہر اک نقطہ کو مجھو توپ کے گولے سے بڑھکو ہے — یہ ٹھنڈے پن میں دیکھے تو کوئی ہولے سے بڑھکو ہے

یہ غزلاں ہے کلیا لکھیا سو تو میرے کتاباں میں — یہ موجاں ہیں سمندر کے جو اُٹھتے ہیں دماغاں میں

جہاج عقل کے طوفاں میں جو آ کو ڈگمگاتے ہیں — تو موجاں یہ سمندر کے کنارے سے لگاتے ہیں

یہ سارے قوم کے پودیاں کو پانی دیتے پھرتے ہیں — جو سکھ جانے کو ہیں جھاڑاں انہیں شاداب کرتے ہیں

ہر اک لفظ اس کا بیج نقطہ ہر اک اس کا موتی ہے — جو جگتی قوم لیتی ہے جو سوتی ہے وہ کھوتی ہے

اسی میں باغ ہے سب لوگ اسیں چلتے پھرتے ہیں — اسی میں گھاس اُٹھتی ہے اسی میں پھول کھلتے ہیں

یہ جھاڑاں باغ میں ہیں سو قیامت تک کا نیں سکتے — یہ جھاڑوں کے ڈنالیاں کو ہلانے سے بھی نیں جھکتے

یہ پھولاں سب عقلمنداں کے جی کو خوب بھاتے ہیں — یہ وہ پھل ہیں اسکو لوگ سب انکھیاں کھاتے ہیں

ہے پھول ہر اک لفظ اس کا کلی ہر اک نقطہ ہے — جو چاہے آ کو لے کا جی تو یہ پھولاں کا تختہ ہے

---

۱ اُٹھ کر ۲ غزل ۳ نزاکت ۴ انداز ۵ مچھلیاں ۶ لکھائی ۷ لیکن ۸ برابر
۹ جیسی ۱۰ کاغذ ۱۱ سوکھ ۱۲ لفظ ۱۳ مجھ کو ۱۴ پھل

کتاب اب رکھ کو اپنے سر کے نیچے سو گیا آخر — اُنے اب سونچ کی دُنیا میں جا کو کھو گیا آخر

سمندر ندی، نالے سب کے سب تکیے کے نیچے تھے — اسی تکیے کے نیچے سب پہاڑاں، اُنگے نیچے تھے

وہ باشا تھا ادب کا سو تو کمل سر سے تانیا تھا — نہ پینے اس کو پانی تھا نہ کھانے اس کو کھانا تھا

یہاں مانیا اس کی گھڑی پو بڑی حسرت برستی تھی — مگر اس پو بھی دُنیا دیکھ تا تشکو ترستی تھی

میں ہنکھیاں ہڑبڑا کو کھول تیج عقل سے باہر تھا
سمندر تھا، نہ تو جال تھے، نہ گھڑی تھی، نہ شاعر تھا

نکّو

اُماں نے پڑ کو جھوٹی شان میں مجھے مرو نکّو — یہ پونچ روٹے پلانے میں یہ عمراں اپنے کھو نکّو

جرا سیدھا چار چیاتا تتّ کو یہ پانچ ہے منجل — یہ دن بھر تیلی کے بیلاں پھرے سرکا پھر و نکّو

تجاّت چھوڑ و الو ہنستا جرا بھی سوتا تا نیں — چلو نکّو ادھر کی چال ہونڈ سے منہ گر و نکّو

محبّت کر کو کھٹمل سے پلنگ بھی ٹیکے جاتا ہے — شریفاں ہیں ہمیں ہمنا کو کم ذاتاں کی بو نکّو

بھانہ تاک میں ہے دیکھ لیو جوڑاں کو سرکاتا ہے — دقّت ہے ہل کو رٹنے کا جرا لڑ کو مرو نکّو

کوئی دیتے مدد آکو کھڑ یا جو دیکھ کو حالت — تھکا کو آن کا اُٹھے دستے سے سر مُنڈو نکّو

یہ ہے جلّاد دُنیاں نکّو کر فریاد دہقانی
• زبردس مار تیں بھر کو کتیں اپڑے رو نکّو

---

۱ آجے ۲ "نہیں دیکھ کر" ۳ شاعر ۴ نہیں ۵ آپے سے باہر
۶ مجھ کے ۷ ہم کر ۸ بھاتا ۹ پھر ۱۰ کہتے ہیں

موٹ کا گیت

جب لوگاں رتیں نیداں میں میں ہاتھ میں لیا لٹھ[1] لیکو
میں موٹ چلانے جاتا ہوں تو کھاندے پو کمل سٹھ لیکو
میں موٹ چلاتے رہتا ہوں جب ہو کو نست تیاراں میں
شونم[2] نے کے وتھیاں پو دتی ہوتے ترمیرے سکر بالاں میں
یہ گردے کا ہیوں ہرچکہ پو کویل مے نقلاں کرتا ہے
انکھتا ہے دو دجی میں مرے تو ٹھنڈے ساناں بھرتا ہے
جب ڈول ڈباتوں بوڑتی میں ہر رگ رگ جنبش کرتی ہے
تو دیکھ کو ہت ٹھنڈی ہو رگ رگ کو ہش ہش کرتی ہے
جب کھیت کے مٹریاں پانی سے سن جیسا جیسا بھر تے ہیں
اسماں سے تو اِک اِک کر کو سب الٹے نہلانے اُترتے ہیں
یم ڈول سے پانی بچے کر جب جوش میں آکو بہتا ہے
گویا فرشتہ دودنی میں اِک سو کو غوطے لیتا ہے
جب چُٹّا پینے دَم لیتوں جب پاداں میرے تھکتے ہیں
تو میرے بلایاں لینے کو جھاڑاں کے ڈغالیاں جھکتے ہیں

---

[1] ڈال [2] شبنم [3] چرخہ [4] یونہی
[5] باؤلی [6] ڈالیاں

کب تلک

جاتے رہینگا تجھے پچھے بن کو ہاتاں کب تلک
شر پو پوٹلی کب تلک اپڑ سے لاتاں کب تلک
دن دو الے گھر میں گھس کو سب سٹ لیکو چلے
صاف کر رستے کو تو چوراں سے گھاتاں کب تلک
نرزیاں کے موڑیاں کو سب چپٹ کرتے جادیں شاہ و د
لیتے رہینگا ہور تو ماتاں پو ماتاں کب تلک
کریاں کے نات جھاجاؤ تم کرے کر قطار
کرتے رہینگے تم جاتاں اور جماتاں کب تلک
نیں کتو میں بولتیں ہونا کتو ہونا کستیں
ات میں ایکو تلم کرتیں سو اتاں کب تلک
ہندی باہرے بجلیاں سے نکو ڈر تو بجاراً
نیں میں تیرے بن کو رہینگے دن بی تاراں کب تلک
لک کو پڑ کو پھر بی دہقانی کا دہقانی رہیا
نیگی کر باہر چھپا گیں گا صفاتاں کب تلک

---

[1] ترسے [2] طرح [3] ذات [4] جماعت
[5] کیے تو [6] آندھی [7] صفتیں

عقلی صاب میاں

جنگ

بہار آگئی ہے یورپ کے چمن میں گمتاں ہورئیں
ہواں کے تیز جھونکوں سے سُلاکو گُدگُدیاں ہورئیں

ابر گیا سوں کے بلاں کھاکو انساناں پو منڈلار ئیں
بموں کے پھول سنگنیاں باغ میں فوجوں کے منڈ ہارئیں

ہوائی جہازاں کے بھونرے گارئیں موت کے راگاں
ہزاروں ریل گاڑیاں بن گئیں بھنکارتے ناگاں

وہ دیکھو ہاتھ میں بندوق بھسی لے کر باہر آئی
ستم ہر طرف توپاں بجا رئیں ہیں کو شہنائی

ہتن گن گنگناری ہے برس رئیں شیش کے ہتّلے
ڈھالے پو اُمن کے پڑ گئے ہیں خون کے چھولے

قبر میں بند ہو کو اب سفر انسان کرتا ہے
دبابے کیا چلے ہیں ایک قبرستان پھرتا ہے

جہازاں لوٹ رئیں گت سے چھاتی پو سمندر کی
بنے ہیں آبدوزاں آج مالک من کے سمندر کی

سمندر اپنے سینے سے جہازوں کو لگالے رئے
محبت اِتّی ہو گئی ہے کیچی ہیں بھلے رائے

سُرنگاں ہات صندل سمندروں کو دیتے جارئیں ہے
پکڑ کو تار پیڈو منڈیاں تل میں بجھارئیں ہے

سیاست بن کو پاتر نی تھرکتی اُڑتی پھر رئی ہے
ہرن نیت کی بے ثانی کے میدانوں میں چرری ہے

فقط دو دن کی دنیا ہے سو یہ اُس کا وطیرہ ہے
ہے انکھیاں میچنے کی دیر پھر تیرا ہے نہ میرا ہے

---

۱ دلچی ۲ بَل ۳ اوڑے ۴ لگارہا ہے
۵ ستمر ۶ تیزی ۷ بے معنی، بامقصد ۸ بند ہونے

لیو خطبہ

باغ لگا رہوں محنت سے پھل دوسرے کھا رئیں لیو خطبہ
آنکھ میں مٹھی والے سو دالے منہ میں بھی بھا رئیں لیو خطبہ
بجلیاں دبکی مار کو بیٹھیں گتے بھو بھو بولے تو
کوئل بلبل غپ چپ ہے ہور کوے گا رئیں لیو خطبہ
پھرے ہوا میں اڑتے پھر رئیں کیسا زمانہ آیا ہے
گاڑی آگے گھوڑا پیچھے چال بتا رئیں لیو خطبہ
ٹچو آنا روپے سو ہے ہم ڈھوکو پھرے سو کچھ بھی نئیں
آتا کر کو اپر سے پھر دیدے دکھا رئیں لیو خطبہ
رشوت سے سب کٹے چھلنی گتے سوراخاں بند کرنا
لانڈگے بن کر ساؤ ستے بکریاں چرا رئیں لیو خطبہ
پڑھکو نمازاں اللہ کے ہے گھٹے پیشانی پو آیا
ہور ادر بیلوں کے لئے کڑبی بھی چرا رئیں لیو خطبہ
سر تو رکھے ہیں سجدے میں پن دل میں دغل بازی ہے بھری
گول پھرا رئیں لوگوں کو تسبیح بھی پھرا رئیں لیو خطبہ
پوچھنے والا کون ہے یاں اب تم بھی ترستی دیو علی صاحب
غزلاں نظماں لوگ چرا کر سب کتے جما رئیں لیو خطبہ

---

۱ آہستہ ۲ اتنا ۳ سوراخ
۴ مستنڈے ۵ چرالو

چل دیئے

گڑبڑی میں آئے تھے ہور گڑبڑا کر چل دیئے
ہوش میرے ان کے پیچھے پھڑ پھڑا کر چل دیئے
ووٹ بلنا تھا کی بس ہو چکا نی دے دیئے
پڑ کو گلیوں میں سے کاں کی مڑ مڑا کر چل دیئے
کیوں بھی جی گھٹ کر کو پوچھیا تھا میں ان دل کی بات
منہ میں منہ میں کیا کی کیا کی بڑ بڑا کر چل دیئے
ایک دم گھیچ پڑ گئے تھے ذرا ہوتا تو وہ
جیبجاں خالی دیکھے تو گڑ گڑا کر چل دیئے
اتی رتی کے تھے سر میں چار بالاں وہ بھی اب
بنتراں قسمت کے پڑ کو جھڑ جھڑا کر چل دیئے
بات پہ سے بات نکلی میں بھی دو باتاں کیا
اتی سی سی کی بات پو وہ لڑ لڑا کر چل دیئے
زندگی شاعر کی حصہ ہے گڑ انو دے ہے تلک
مطلبیاں آئے مفت میں گڑگڑا کر چل دیئے
پاپ بجلیاں میرے گھر کو سر چھپانے آئے تھے
دیکھ کو انگار دل کی ہڑبڑا کر چل دیئے
یوں علی صاحب ہوری کیوں عشق کی زکام
کچے پندے بک سکے نیں سڑ سڑا کر چل دیئے

۱ کہیں ۲ جان کرانا

چوکے

مجنوں عشق کی لاج تلک نئیں بچا سکا
لیلیٰ کو اپنے دل میں اُنے نئیں رچا سکا
کُتّے کے سر کا بھوت بھگنے جنگل پھرا
عشق کی کھیر لی گیا پن نئیں پچا سکا

○

جلتے دیو پو لگو ہم مارتے رہتیں پتّے
پڑے باتاں جب دیکھتے تو ہیں دیتے اُتے
علی صاحب تمیں کو بکروں کے منہ کو لگتیں
بتّی چلنے کا چلیب بھونکتے رئیں کُتّے

○

عشق وہ بھی شرط کے ساتھ تھو ہے
نہر کھودیا کتّے دن رات تھو ہے
ارے فرہاد عشق میں اتّی رونڈی
مریا سر پھوڑ کو کم ذات تھو ہے

○

مرنا ہے ایک روز تو ہر روز کیوں مرو
کرنے کا کام چھوڑ کو چُپ ہے کیوں بھرو
دُنیا میں رکھو کیوں بی ڈھکنا ہے زندگی
دکّی میں مر دیے ہیں تو مُسلوں سے کیوں ڈرو

○

گھمی ترّی اِلّی کے بوٹاں لگ گئے انجیر کو
بُگ گھیری بند دیے ہیں بھینس کی زنجیر کو
شاعراں اب بول رئیں نئے قسم کی شاعری
ایک مصرعہ تیر کو تو ایک مصرعہ میر کو

○

ڈریاں ٹوٹتے تک تو ایٹیاں کراتے رہے
گنڈوں کی بات آئی تو بھرکیاں پھراتے رہے
عمر تمام یوں کھنچ گئی علی صاحب کی
اماں کا کھاتے ماموں کی بکریاں چراتے رہے

ہرے کتے بھی رہے پتّے مگر گرناچ ہے اک دن
عمر کتی بھی لمبی رہی تو کیا سٹرناچ ہے اک دن
اگر دُنیا میں جینا ہے تو پھر ڈر مرکو جینا کیوں
کم از کم نام تو زندہ رہے مرناچ ہے اک دن

آنگ میں سُوٹ مُنہ میں جھوٹ ہے دیکھے
بھائی بھائی میں پھوٹ ہے دیکھے
جس کو دیکھو ہے مطلبی بندہ !!
دُنیا کتی لُوٹ ہے دیکھے؟!

○

مرو بھکے مگر دیکھو کسی کی طعن نکّو لیو
خوشی کے واسطے اپنی کسی کی جان نکّو لیو
تمارے لاکھ احساناں کا اک احسان مانوں گا
علی صاحب کمینوں کا کبھی احسان نکّو لیو

لگے ہیں جونک لہو سب چوس رئیں گھستا تو اَیڑی ہے
پڑیا ہے کائکو لڑتی میں کیوں پاواں میں بیڑی ہے
تجھے سمجھا کر بولے نہیں کو بولے، ہور ڈراکو بھی
پنک لیو ہر مگر کتے کی دُم ٹیڑھی کی ٹیڑھی ہے

○

آدمی چیر کو طوفان نکل جاتا ہے
لاکھ ٹھوکر لگو انسان سنبھل جاتا ہے
پن علی صاحب یہ کیا بات ہے پیسے کیلئے
اچھے اچھوں کا بھی ایمان پھسل جاتا ہے

بڑو ناکتوں میں زمانے کی تا لو
جسے دیکھو بخشا ہوا ہور چالو
سُدھرتی کے سلے تو سو آں سے ہوتیں
بگڑتی کا بھونتی نہ پچھا نہ خالو

○

شریف آدمی پلٹتا نئیں کبھی جب بات دیتا ہے
وہی ہے دوست جو اچھے بُرے میں ساتھ دیتا ہے
کمینہ ہور منافق دیکھنے کو دوستی کرتے
تم اس کا ساتھ دیتے رہو وہ تمکو ہاتھ دیتا ہے

تمارے منہ پو جھڑیاں سب کے مُنواں گُجگجا رہے ہیں
تمیں گھٹنوں میں مُنڈیا ڈال کو سیتراں کُھجا رہے ہیں
جمع بھی نئیں ہوئی تک کا تمارے بج گئے بارہ
بجا رئیں سب جنے ڈنکے، تمیں بغلاں بجا رہے ہیں

○

[1] گرنا ہی ہے [2] ختم ہونا ہی ہے [3] سیکڑوں

اعجاز حسین کھٹا

سائیں کی صدا

جاگ رے بابا جاگ رے بابا
گھر کو لگی ہے آگ رے بابا
لختِ جگر سب تک رہے منہ کو
دودھ کو پی رئیںؔ ناگ رے بابا
گو کھرو پائے بو کر جو کو
پھوٹیں تیرے بھاگ رے بابا
اپنچ ندیا آپ ہی پیاسے
جینا ہے دنیا کُٹ رے بابا
کھپا تیج دینگے سئیں ادھر سے
چھین لے ان سے باگ رے بابا
بھیک نہیں آزادی حق ہے
سمجھائیں بیراگ رے بابا

---

۱ پی رہے ہیں ۲ اپنی ہی ۳ مصیبت ۴ کھپا ہی ۵ سائیں ۶ نااہل۔

نکو چ نکو

اڈیاں کے جھاڑکی مجھے بس بس ہے چھاؤں یہ
غیراں کے اُونچے محل یہ چھپتے نکو چ نکو
صفرا ہوا تو دمڑی کی ادرک مجھے ہے بس
نکو میاں، فرنگی کا خنجر نکو چ نکو
مٹھے کو جی نگے تو ذرا گڑھ کتر کو کھا
کڑوی رہتی پردیسی کی شکر نکو چ نکو
دکھتے بھلے ہیں شیخ گھڑو اور رام جی
اپنے کو اونچی ذات کا تسمتر نکو چ نکو
ڈنڈے کو لے کو ہاتھ میں مرداں کے نادچل
بٹوہ پکڑ کو ہلتی سو کمر نکو چ نکو
ٹٹو اپنا ٹھیک ہے چلتا ہے آہستہ
واپس کر دیہ بھاڑے کا خچر نکو چ نکو
کھٹے کی لاش کھڈے میں ننگے گاڑ دیو
اس کے کفن کو غیر کی چدر نکو چ نکو

---

۱ محل ۲ نہیں چاہئے ۳ چاہے ۴ بانند۔ طرح ۵ میٹھی ہی
۶ آہستہ، سلامت روی ۷ تر ۸ ننگی ہی ۹ چادر

گناہ

دلاں سے قفس کو بھلانا گنہ ہے
رہائی کا مُک دھیان لانا گنہ ہے
ہے بستی بھی اپنچ لالاں بھی اپنے
یہ سب کچھ ہے پن حق جتانا گنہ ہے
گھراں سو سب ستر دل ہو گئے تو ہو گئے
چھتاں پو سے باندر ہکانا گنہ ہے
خدا کے دیے ہات سو کیش ہرج نیں
مگر ان کو حرکت میں لانا گنہ ہے
انوکھی ہے یاں پیت کی ریت لوگو
دکھیا دل تو پلکاں بھجانا گنہ ہے
تو سب جانتا ہے خدایا میں کیا کوں
زباں پر ترا نام لانا گنہ ہے
چلے ہم تو دُنیا تری تو ہچ رکھ لے
ارے یاں تو جگ کا جگانا گنہ ہے

---

۱ گناہ ۲ اپنی ہی ۳ لال کی جمع ۴ مگر ۵ سب ۶ تنہا
۷ بند ۸ سو تعین ۹ کہوں ۱۰ تری

نکو

اپن لوگاں کا رنگ ایکیچ تو پھر یہ چھیڑ خانیاں کیوں
پنپنے کے کرو چالاں بھلا کھینچ تر کرو نکو
وہ آئے اُجلے رنگاساں بدل کو رُود سپٹے دیوتا کا
یہ پھر کھڈے میں ڈھکلیں گے انوں کی بیچ کرو نکو
اُس کی بات تو تکرار کیا ہے بل کو طے کرلیو
ہڑپ کر جائینگا باندر لے منصف کرو نکو
غضب ہے دونوں باندر لڑ کو کٹ جانا تیا ہے
وقت ہے بل کو لڑنے کا ارے لڑ کو مرو نکو
کوئی دیکھے بچارے کا کلیجہ ہائے چلنی ہے
سنو ٹک بوٹ کھٹے کی ارے تمسٹا کرو نکو

---

۱ ایک ہی ۲ تنبیہ ۳ واکشس ۴ دھکیلیں گے
۵ پر ۶ بچارہ ۷ نادان

غزلیں

غلام سرور خان ڈنڈا

اُنوں ہونڈی صورت پو پُھنگے جا کو
مرا دل تسل رئیں مٹکتے مٹکتے

جو بھی تم کو چاہا گیا کھاٹ پو اُن
مری جاں بچپوں میں سٹکتے سٹکتے

نہ مرنے میں شامل نہ جینے میں شامل
کئی سال گزریں لٹکتے لٹکتے

مرے غم میں سمدھن چراغاں کراریں
لگیوں جب ٹھکانے بھٹکتے بھٹکتے

اُنوں اماں بہنوں کے باڑوں میں اکو
مری جان نے دمیں کھٹکتے کھٹکتے

یو پنج عمر کٹ گئی نہ ڈھنڈتے جنت کی
زمانے کا گردا جھٹکتے جھٹکتے

۱؎ اوندھی ۲؎ بچا ہوں

۳؎ نگاہوں ۴؎ بہکادے

پی یو پی یو کی ہٹ نکو رے
نکو ایسی ہٹ نکو رے

میں جو روکیا شرم سے بولے
چھوڑ مجے چل ہٹ نکو رے

کھیل سیاسی کھیلنے ہارے
شام صبو چٹ پٹ نکو رے

امن کے باتاں امن سے کرنا
ہاتھ میں برچھی لٹ نکو رے

سورج بن کر جگ پہ چھاجا
چان کے جیسا گھٹ نکو رے

سچی راہ پو کانٹے کانٹے
سچی راہ سے ہٹ نکو رے

بات کرے تو پھولاں جھڑنا
بات کوئی منہ پھٹ نکو رے

۱؎ سخت

غزل

جب دل میں آیا دُنیا میں کچھ نام کمانا
ہم بیک لیئے انکھیاں سے کاجل کا چرانا

جاگیں ہیں ان کے لکھیا ہے کمخواب و مُشجر
بھاگاں میں اپنے لکھیا ہے بس پھٹّا پرانا

جو رستے پو چنچے جو سب سست کی تو بولیں
اندھاروں مائی باپ ہمنجے رستا بتانا

تعریف سیاست کی صرف اِتّی ہے یارو
جس کو بلیا موقع اُٹّنے وصول جمانا

قانون نرالا تچ ہے محفل میں اُن کی آج
کمزوروں، ناتوانوں کو اُوتّی بیٹے کرانا

کیا ہم پو گزرگئی ارے پاشا تو تکو پوچ
پڑپڑکے نا دھیل دیا ہے کو زمانا

جو اچھی بری مانتے نئیں چھپکے اکرتیں
ایسوں کو ہنوں شام فقط ڈنڈا اجمانا

۱ لیتے ہیں ۲ اُتّی
۳ اُٹھ بیٹھے ۴ طرح

ادے نامادیشم
(یہی ہمارا دیس ہے؟)

سدا[1] میرے گاؤں پو غربت کا موسم
نہ ناقوں سے زست نہ دم میں کچ ہے دم
یاں لنگی بی گت نئیں واں ان کو ہے ریشم

ادے نامادیشم، ادے نامادیشم

جاں[2] جینے پو ٹکساں جاں مرنے پو ٹکساں
جاں جنور[3] سے بدتر ہیں بےچارے انساں
جاں بلنا بی مشکل ہے بیڑی کے دو دم

ادے نامادیشم، ادے نامادیشم

بڑا پاپ ہے یاں[4] کو ہنسنا ہنسانا
سداں ریت ہے یاں کی رونا رُلانا
خچ پنچ لڑکو مریں گھر و دیشم

ادے نامادیشم، ادے نامادیشم

جاں دو دلاں آپس میں ملنے ترستیں
بُرا غانچو کر تیچ ڈنڈے برستیں
جاں آدمیاں کے بھیساں میں رہتے ہیں گم[6]

ادے نامادیشم، ادے نامادیشم

---

۱ ہمیشہ ۲ جہاں ۳ جانور
۴ یہاں پر ۵ خواہ مخواہ ۶ شیطان (دنگر)

سلیمان خطیب

دکنی عورت کا انتظار

کچے کلیاں کے سیجاں بچھا کو رکھیوں
بچے پاناں کے بیڑے بن کو رکھیوں
سوندھے گھی کے چراغاں جلا کو رکھیوں
میں تو چوکھٹ پو دیدے لگا کو رکھیوں
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد بھوتیچ آنے لگے

پھولاں بیلاں کے زلفاں سجانے لگے
پتے ہریالے گھونگھٹ اڑھانے لگے
جگنو رستے میں دیپک جلانے لگے
رستے اٹھ اٹھ کو رستہ دکھانے لگے
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد بھوتچ آنے لگے

لہ سیج کی جمع ۔ ۲ تم ۔ ۳ بہت زیادہ

جھاڑاں رستے میں پھولاں بچھانے لگے
پھولاں جس جس کو خوشبو لٹانے لگے
جھکے آماں کے جھمکے ہلانے لگے
طوطے سیٹیاں بجا کو بلانے لگے
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد مجھو تج آنے لگے

لے کو انگڑائی بانکی دھنک آگئی
ہولی کھیلی سے کن سے کر شرما گئی
بجلی بادل کے آنچل میں لہرا گئی
ہور کلی کے لباں پو ہنسی آگئی
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد مجھو تج آنے لگے

کالے راتاں کے بھوتاں ڈرانے لگے
ننھے تارے بھی دیدے دکھانے لگے
دل دُکھانے لگے جان کھانے لگے
انکھیاں برہا کے موتیاں لُٹانے لگے
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد مجھو تج آنے لگے

موت جلدی میرے مُنہ پو ملنے لگی
چاند پیلا پڑیا رات ڈھلنے لگی
سانس سینے میں رُک رُک کو چلنے لگی
تیل سر کو گیا بتّی جلنے لگی
دیکھو برکھا کے بادل ستانے لگے
ہور تمے یاد مجھو تج آنے لگے

یاد

یاد بولے تو تکیہ میں گجرے کی باس
جیسے کیوڑے کا کانٹا کلیجہ کے پاس

یاد بولے تو ریتی پو مدھم لکیر
جیسے بارہ میں اُڑتی ہے ہلکی عبیر

یاد بولے تو نظراں جُھکانے کا نام
ایک نقشہ بناکو مٹانے کا نام

یاد بولے تو پلکاں پو آنسو کی لوٹ
کالے بادل پو چاندی کی چمکیلی گوٹ

یاد روتے سو انکھیاں میں گوری کا رُوپ
جیسے چاندی کی رِم جِھم میں سونے کی دُھوپ

یاد بولے تو خالی دِوانے کا خواب
ایک بالک کا جیسے اُدھورا جواب

یاد بولے تو آنسو کی ڈھلتی کڑی!
گُھپ اندھارے میں چھوٹی ہوئی پھلجھڑی

یاد بولے تو دل میں چُھپانے کی بات
چُپ ذرا سوچ کو مسکرانے کی بات

بہوت دیکھے ہونگے چاندی چاندی راتاں تمے — یہونچ خالی سُن کو ہوں گے طُور کے باتاں تمے

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

اِک نری عارس نہر لیکا چہرا کو شرم سے — گوری کے بازو سے نِکل کو گھاٹ کو جاتی ہوں میں

جن کے آنگے چاند سورج جھپک کے شرمانے ہیں دو — ایسے ایسے آفتاباں کو اُٹھا لاتی ہوں میں

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

یاں پو چھُپتی واں نِکلتی کھیلتی آتی ہوں میں — دھان کے کھیتاں میں جاکو مانگ بن جاتی ہوں میں

پیلے پیلے لے کو گاگر جیسے سونے کی لکیر — لکلکا ڈولتی گاتی ہوئی جاتی ہوں میں

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

میں کنواری چھوریوں کی ایک لمبی سانس ہوں — دو دِلاں میں چُبھنے والی ایک ترچھی[3] پھانس ہوں

ہاتھ میں جنگل کے ہوں تقدیر کی ٹیڑھی لکیر — کچا پکا ودھ رہوں میں ٹوٹتی آس ہوں

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

۱۔ جیاں ۲۔ گاؤں ۳۔ ٹیڑھی

پہ اُتاراں یہ چڑھاواں بانسری راگ ہوں — منچلے گبرو جواناں کے دلاں کی آگ ہوں

گوری گوری گوپیاں ہیں رنگ برنگی ساڑیاں — وہ دھنک بھی کیا دھنک جی میں دھنک کا بھاگ ہوں

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

ایک چُندری ہوں کسی کی کھیت میں ٹھہری ہوئی — ایک ناگن ہوں اکیلی گھانس میں سوئی ہوئی

کال اُٹھ کے پاواں پھول ہی پڑتے چھاتی پو میری — میں تو گنگا کی لہر ہوں نُور میں دھوئی ہوئی

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

نثار کے وہ پاپی پاواں مجھ پو آسکتے نہیں — میں تو ہیں، میری گرد کو بھی وہ پا سکتے نہیں

نیک ہو کو بد کی ساتھی کیسی ہو سکتی ہوں میں — پاپ کے بھرپور رستے کیسے ڈھو سکتی ہوں میں

مُنہ اندھارے آکو دیکھو طُور بن جاتی ہوں میں

طُور بن جاتی ہوں جی میں نُور بن جاتی ہوں میں

○

ڈاکٹر زور مرحوم کو خراج عقیدت

دکن میں سُنتے ہے اک حشر ہو گیا جی
اک آس کا گھروندا پانی میں بہہ گیا جی
رستہ بتانے والا رستے میں کھو گیا جی
کیا وقت پو چمن کے کی بخت سو گیا جی
مالی پڑے دھن پو مالی میں دل گیا ہے
جیون تھا پھول اس کا پھولاں میں مل گیا ہے

(ایک بند)

نہ کہو ، نہ شہیر

○

حمایت علیؔ

میک اپ کا ڈبّہ

مجھے بھول جاؤ لکھو[1] لکھ کو تُمیں چٹھی بھجا دالے

کبھی بھی یاد آئی تو دیکھنے فوٹو بھجا دالے

ذرا سوچو وہ دن ہے یاد کتّا پوچھتا میں تھا

عشق کرنا تو کرنا تم کو کوئی دیکھتا نیں تھا

میں مسجد[2] میں قسم کھایوں تمارا ساتھ دینے کو

تُمیں کیا جی پلاناں تم بنا ریں ہاتھ دینے کو

سُنڑی صورت کی میں تعریف کرتیچ چپ مُرتے تھے

کبھی سیٹی بجایا تو جھپٹ کھڑکی میں آتے تھے

میں نیں آیا تو ساری رات آنکھوں میں سرا[3] دالے

کبھی کلیف[4] ہوئی تو تکیے آنسو سے بھرادالے

تُمیں تھے جب تلک کالے کلوٹے میرے ہو کو تھے

صُبوں سے شام لگ میرے خیالوں میچ کھو کو تھے

میری قسمت پھُٹی میک اپ کا ڈبّہ لاکو دے دالا

میں میرے ہاتھ سے پھانسی میں نڑ[5] لا اپنا دے دالا

۱ کہہ کر ۲ مسجد ۳ مواشا ۴ ناواقفگی ۵ گلا

تُمیں میک اَپ کے ڈبّے سے جو صُورت کو سنوارتے
نظر لگتی ہمیں گو نظروں سے ہم نظراں اُتارتے تھے
ہوئیں گورے انوں اُڑ ما پٹ ہو گئیں اُن کے پروانے
ہمیچ ہوتے تھے اب لگ گول بھیرئیں بن کو دیوانے
مجھے تجل جا اُنکو لکھ کو تیں چٹھی رُبجھا والے
کبھی بھی یاد آئی تو دیکھنے فوٹو بھجا والے
یو فوٹو میں میرے دل کی تسلی کاں سے لیکو آؤں
تمارا مُسکرانا، دل لُبھانا کاں سے لیکو آؤں
مگر میں سوچتوں فوٹو تماری تم سے ہے اچھی
اسے کبتا بھی گھورو کو سنتی نہ گالیاں دیتی
میں مرتیں تنگ آکے آبریٹ کئے کیا کیا کی ہوں بولے
اُبو دیکھنے کو تھے ہولے مگر نکلیں تمیں کولے
تمیں ڈھولک پہ گاتے تھے مگر اب تو پیانو ہے
تمارا نام مہرو بی تھا پن اب مہتر بانو ہے
مہر بانو تماری مہربانی ہوگئی ہے کم!
ہرن کی آنکھ جا کر ہوگئی طوطا چشم ایکدم!

ارے میک اپ کے ڈبّے تو میرے کھیلاں بگاڑا نا
بھری خوشیوں کی کھیتی کو میری آکو اُجاڑا نا
میں آبریٹ اور وہ کالے کلوٹے میسیل اچھا تھا
نہ پنچ سنڈوے پو چڑھ جاتی ہماری بیل اچھا تھا

لے بیچتی کے بھولے سے دُبلا پتلا لے لیکن

مرے دل میں بس کو نکل کو چلے گئے
خوشی لوٹ کو غم اُنڈل کو چلے گئے
ہزاروں دلوں کو اُنگل کو چلے گئے
میرا بیگلا[1] دل کھسَنڈل[2] کو چلے گئے
میرے دوستاں میرے جیلم میں آکو
پلائے نہ روئے بنگل کو چلے گئے
ذرا اُن کی سیلی کی تعریف کر تیچ
پیٹا یا سو گجرا مسَل کو چلے گئے
میں رو دیا تو آنسو سے ٹب بھر گیا تھا
اُنوں اُس میں نھا کو نکل کو چلے گئے

[1] بیکل [2] زوندی

دیدہ[1] تو کریں پن کی آتیں کی نیں آتیں کی
بھاڑیوں کو غم کے میرے ڈھاتیں کی نیں ڈھاتیں کی
اُنوں جلدی آنا کو رکشا تو بھجیا ہوں!
رکشا ہے ذرا چھوٹا ماتیں کی نیں ماتیں کی!
چودہ کو قیامت ہے غفلے[2] یہ غل مچارین
اُنوں ڈر کو قیامت سے آتیں کی میں آتیں کی
میں ننگے پاؤں سے بھاگا باؤلے ڈر کے اُنکے
سنگات[3] میرا جُوتا لاتیں کی نیں لاتیں کی
غصہ اُترنے اُن کا عامل کے پاس جاکو
بیڑا پڑ آکو بھیجا کھاتیں کی نیں کھاتیں کی
گھر والے آج اُن کو سب دیکھنے گئے ہیں
انکھیاں ہیں ذرا ترپٹ بھاتیں کی نیں بھاتیں کی

[1] دعوہ [2] حافظ [3] بے صبر کر

رپورٹ

بزمِ ادبِ اُردو آرٹس و کامرس کالج جامعہ عثمانیہ

سال ۶۳-۱۹۶۲ء

ہمارے کالج میں گذشتہ سال سے ذیلی انجمنوں کے انتخابات کے طریقۂ کار میں تبدیلی کر دی گئی ہے۔ راست انتخابات کی بجائے صدورِ شعبہ جات کی سفارش پر انجمنوں کے کنوینرز کی نامزدگیاں عمل میں آرہی ہیں۔ اس سال بزمِ ادبِ اُردو آرٹس و کامرس کالج کے لئے ۲۲ راگست ۶۲ء کو خلیل الزماں بی۔اے (آخری) کنوینر، محمد ضیاء الدین صابر بی۔اے (آخری) نائب کنوینر اور مس اشرف رفیع ایم۔اے (ابتدائی) نمائندہ خواتین منتخب ہوئے۔ طریقۂ انتخاب میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ انجمنوں کے بجٹ میں کمی کر دی گئی، جس کی وجہ سے بزم کے زیرِ اہتمام بڑے پیمانے پر جلسے کرنا مشکل ہو گیا ہے۔ ان حالات میں بزم نے فیصلہ کیا کہ طلبا کی ادبی صلاحیتوں کو اُجاگر کرنے کی طرف توجہ مرکوز کی جائے چنانچہ اس سال زیادہ سے زیادہ تحریری و تقریری مقابلے منعقد کئے گئے۔ بین جماعتی تحریری مقابلوں میں اول و دوم آنے والوں کے نام حسبِ ذیل ہیں:

طلبائے نو، ایم۔اے گروپ: عبدالرؤف قریشی ایم۔کام (ابتدائی) اوّل

طلبائے نو، بی۔اے گروپ: راحیل ربانی۔ بی۔اے (سال اول) اوّل اور محمد عبدالجبار بی۔اے (سالِ اول) دوم

طلبائے قدیم بی۔اے گروپ: سید ظفر الدین سعید۔ بی۔اے (آخری) اوّل اور عبدالقدیر بی۔اے (سال دوم) دوم۔

بین جماعتی تقریری مقابلوں میں حسبِ ذیل طالب علموں نے انعامات حاصل کیے۔

طلبائے نو ایم۔اے گروپ: ایس کے حسینی ایم۔اے (ابتدائی) اوّل

طلبائے نو بی۔اے گروپ: فضل احمد خان بی۔اے (سال دوم) اوّل اور محمد عبدالجبار بی۔اے (سالِ اول) دوم

طلبائے قدیم ایم۔اے گروپ: سید محی الدین ایم۔اے (آخری) اوّل

طلبائے قدیم بی۔اے گروپ: جگدیش چندر بی۔اے (آخری) اوّل اور سید اصغر نقوی بی۔اے (آخری) دوم۔

ان تمام مقابلوں کے ججس کے فرائض ہمارے اساتذۂ اُردو ڈاکٹر حفیظ قتیل، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ، مولوی سید حمید شطاری صاحب کے علاوہ کریم فاطمہ صاحبہ نے انجام دیئے۔

ہر سال کی طرح اس سال بھی حیدرآباد کے مختلف کالجوں اور ادبی انجمنوں کی جانب سے بین کلیاتی تحریری و تقریری مقابلوں کا

اہتمام کیا گیا تھا۔ ہماری بزم کی ٹیموں نے بھی اکثر مقابلوں میں حصہ لیا اور ہم بڑی مسرت کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ بیشتر بین کلیاتی مقابلوں میں آرٹس و کامرس کالج جامعہ عثمانیہ کی ٹیم نے شیلڈ حاصل کی اور کئی مقابلوں میں انفرادی انعامات بھی حاصل کیے، جن کی تفصیل حسب ذیل ہے :

ڈاکٹر نیلم سنجیوا ریڈی گولڈن جوبلی رولنگ شیلڈ کے بین کلیاتی تقریری مقابلے میں جو اسٹوڈنٹس یونین کے زیر اہتمام منعقد ہوا تھا، ہماری بزم کی جانب سے عبدالرؤف قریشی ایم۔ کام (ابتدائی) اور سید ظفر الدین سعید (آخری) پر مشتمل ٹیم نے حصہ لیا اور رولنگ شیلڈ حاصل کی۔ ظفر الدین سعید اور عبدالرؤف قریشی نے انفرادی طور پر انعام اول و دوم حاصل کیا۔ بین کلیاتی تحریری مقابلوں میں عبدالرؤف قریشی ایم۔ کام (ابتدائی) نے ترغیبی انعام حاصل کیا۔ ماسٹر ایجاز میموریل رولنگ شیلڈ کے بین کلیاتی تقریری مقابلے میں حصہ لے کر عبدالرؤف قریشی اور سید ظفر الدین سعید پر مشتمل ٹیم نے رولنگ شیلڈ جیتی۔ ظفر الدین سعید انفرادی طور پر انعام اول کے مستحق قرار پائے۔ زمرد میموریل رولنگ شیلڈ بین کلیاتی تقریری مقابلوں میں ظفر الدین سعید نے انفرادی انعام اول حاصل کیا۔ یہ مقابلہ اردو آرٹس کالج کی جانب سے منعقد ہوا۔

آزاد میموریل رولنگ شیلڈ کے بین کلیاتی تقریری مقابلے میں ظفر الدین سعید نے انعام دوم پایا۔

تعلیمی سال کے ابتدائی ایام میں حیدرآباد کے ایک مشہور شاعر نظر حیدرآبادی کا کراچی میں انتقال ہو گیا۔ بزم کی جانب سے ۳ ستمبر کو پروفیسر ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی صدارت میں ایک تعزیتی جلسہ منعقد کیا گیا۔ ڈاکٹر عبدالحفیظ قتیل ریڈر شعبۂ اردو، صفیہ ادیب ایم۔ اے (آخری) اور عاتق شاد ایم۔ اے (ابتدائی) نے تقریریں کیں اور نظر حیدرآبادی کی زندگی اور شاعری پر روشنی ڈالی۔

مجلس ادارت مجلہ عثمانیہ کے لیے ۲۷ نومبر کو ایک تحریری مقابلہ منعقد کیا گیا۔ جس کے ذریعہ سید مصطفےٰ کمال ایم۔ اے (ابتدائی) مدیر اعلیٰ ۔۔ مس اشرف رفیع ایم۔ اے (ابتدائی) اور محمد ضیا الدین صابر بی۔ اے (آخری) مدیران منتخب قرار پائے۔ مجلس ادارت نے، جس کے نگران پروفیسر مسعود حسین خاں صدر شعبۂ اردو ہیں، تشکیل کے فوری بعد "دکنی ادب نمبر" نکالنے کا فیصلہ کیا۔ امید ہے کہ مجلہ عثمانیہ کی تاریخ میں یہ اپنی نوعیت کا واحد اور اہم شمارہ ہوگا۔

بزم ادب اردو کی جانب سے بین کلیاتی بزم اردو جامعہ عثمانیہ کی تنظیم جدید کی کامیاب کوشش کی گئی۔ جس کا سہرا بزم کے کنوینر خلیل الزماں کے سر ہے۔ بین کلیاتی بزم ادب اردو کے انتخابات میں ہماری بزم کے نائب کنوینر محمد ضیا الدین صابر معتمد عمومی منتخب ہوئے۔

۸ مارچ کو حیدرآباد میں منعقدہ تحفظ اردو کانفرنس میں ہماری بزم نے بھی حصہ لیا۔ طلبائے جامعہ عثمانیہ کی جانب سے قرارداد بھی پیش کی گئیں جو متفقہ طور پر منظور ہوئیں۔ کانفرنس کے بعض انتظامات میں بھی ہمارے طلباء نے ہاتھ بٹایا۔

آخر میں میری یہ ناسپاس گزاری ہوگی اگر میں ان احباب کا جنھوں نے بزم ادب اردو کے ادبی، تقریری اور تحریری مقابلے منعقد کرنے کے لیے اپنے قیمتی مشوروں کے ساتھ ساتھ ہر طرح کی وقت بوقت مدد کی، ذکر نہ کروں۔ اس لیے ان تمام احباب، بالخصوص پروفیسر عبدالقادر پرنسپل، پروفیسر ڈاکٹر مسعود حسین خاں صدر شعبۂ اردو، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ ریڈر شعبۂ اردو، ڈاکٹر عبدالحفیظ قتیل ریڈر شعبۂ اردو اور جناب سید حمید صاحب شطاری ریڈر شعبۂ اردو کے علاوہ سید مصطفےٰ کمال اور خلیل الزماں کا مشکور ہوں۔

محمد ضیا الدین ۔۔۔ نائب کنوینر بزم ادب اردو

کتابیات

مرتبہ: میر اعلیٰ

نام مرتب	مصنف	نام کتاب	اشاعت	سن طباعت
آمنہ خاتون	آمنہ خاتون	ریاست میسور میں اردو	برقی کاتو پریس بنگلور	۱۹۶۰ء
احسن مارہروی	ولی	دیوان ولی	انجمن ترقی اردو اورنگ آباد	۱۹۳۶ء
اکبرالدین صدیقی محمد	مقیمی	چندر بدن و مہیار	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات حیدرآباد	۱۹۵۶ء
	جمال اللہ عشق	دیوان جمال اللہ عشق	ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد	۱۹۶۰ء
	شاہ برہان الدین جانم	کلمۃ الحقائق	ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد	۱۹۶[illegible]ء
تہمینہ شوکت	حضرت خواجہ بندہ نواز	شکار نامہ	مجلس تحقیقات اردو حیدرآباد	۱۹۶۱ء
حفیظ سید	قاضی محمود بحری	کلیات بحری	منشی نول کشور پریس	۱۹۳۹ء
حمیدالدین شاہد خواجہ	لچھمی نارائن شفیق	تصویر جاناں	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۹۵۶ء
خالدہ یوسف	مرزا داؤد	دیوان داؤد	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۵۸ء
خلیق انجم	حضرت خواجہ گیسو دراز	معراج العاشقین	دہلی	
رفیعہ سلطانہ	شاہ برہان الدین جانم	کلمۃ الحقائق	مجلس تحقیقات اردو حیدرآباد	۱۹۶۱ء
	رفیعہ سلطانہ	اردو نثر کا آغاز و ارتقا (فورٹ ولیم سے قبل)	" " "	۱۹۶۲ء
زینت ساجدہ	علی عادل شاہ ثانی	کلیات شاہی	حیدرآباد اردو اکیڈیمی	۱۹۶۳ء
سخاوت مرزا	قاضی محمود بحری	من لگن	انجمن ترقی اردو پاکستان	
سروری محمد عبدالقادر	سراج	سراج سخن	اعجاز پریس	۱۹۵۳ء
	سراج	کلیات سراج	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۳۵۷ھ
	ابن نشاطی	پھول بن	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۳۵۷ھ
	مشتاق	قصۂ بے نظیر	" " "	
	عبدالقادر سروری	سراج اور ان کی شاعری	ادارۂ ادبیات اردو	
	صدرالدین	مرآۃ الاسرار	؟	
سعادت علی رضوی میر	غواصی	طوطی نامہ	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۳۵۷ھ
		سیف الملوک بدیع الجمال	" " "	۱۳۵۹ھ
سید محمد	سلطان عبداللہ	کلیات عبداللہ قطب شاہ	" " "	۱۹۵۹ء

نام مرتب	مصنف	نام کتاب	اشاعت	سن طباعت
سید محمد	نصرتی	گلشن عشق	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۳۵۶ھ
	فائز	قصۂ رضوان شاہ و روح افزا	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۹۵۶ء
	وجدی	مثنوی پنچھی باچھا	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۹۵۹ء
		یادگار ولی	سٹی کالج	
سید حمید شطاری	سید حمید شطاری	گلدستۂ بیجاپور	اعجاز پریس	۱۹۵۸ء
شمار احمد ہاشمی	شمار احمد ہاشمی	دکنی لغت	مکتبۂ ابراہیمیہ حیدرآباد	
	شمس اللہ قادری	اردوئے قدیم	تاج پریس	
عبدالحق	وجہی	قطب مشتری	انجمن ترقی اردو (دہلی)	۱۹۳۹ء
	وجہی	سب رس	انجمن ترقی اردو (اورنگ آباد)	
	حضرت گیسو درازؒ	معراج العاشقین	تاج پریس	۱۳۴۳ھ
	غضنفر	جنگ نامہ عالم علی خاں	انجمن ترقی اردو (اورنگ آباد)	۱۹۳۰
	نصرتی	گلشن عشق	انجمن ترقی اردو (کراچی)	۱۹۵۲ء
	عبدالحق	نصرتی	انجمن ترقی اردو (ہند)	
	عبدالحق	اردو کی ترقی میں صوفیائے کرام کا کام	انجمن ترقی اردو (ہند)	
عبدالرزاق قریشی	عزلت	دیوان عزلت	ادبی پرنٹنگ پریس بمبئی	۱۹۶۲ء
عبدالمجید صدیقی محمد	نصرتی	علی نامہ	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۹۵۹ء
قتیل، محمد عبدالحفیظ	ہاشمی	دیوان ہاشمی	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۶۱ء
	قیس	قیس کی ریختی	حیدرآباد اردو اکیڈیمی	۱۹۶۱ء
	میراں جی خدا نما	میراں جی خدا نما	حیدرآباد اردو اکیڈیمی	۱۹۶۲ء
گارساں دتاسی	ولی	دیوان ولی	پیرس	۱۸۳۳ء
گوپی چند نارنگ	حضرت خواجہ بندہ نوازؒ	معراج العاشقین	کوہ نور پرنٹنگ پریس	[illegible]
مبارز الدین رفعت	حضرت خواجہ بندہ نوازؒ	شکار نامہ	حیدرآباد اردو اکیڈیمی	۱۹[illegible]۲ء
	علی عادل شاہ ثانی	کلیات شاہی	انجمن ترقی اردو (علی گڑھ)	۱۹۶۲ء
محمد بن عمر	محمد بن عمر	وجیہ الدین وجدی	مطبع ابراہیمیہ	[illegible]۹۵۴
	غواصی	کلیات غواصی	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۵۱ء
محی الدین قادری زور، سید	محمد قلی قطب شاہ	کلیات محمد قلی قطب شاہ	مجلس اشاعت دکنی مخطوطات	۱۹۳۰ء
	طالب	طالب و موہنی	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۶۱ء
	محی الدین قادری زور	معانی سخن	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۵۸ء
	محی الدین قادری زور	حیات محمد قلی	ادارۂ ادبیات اردو	
	محی الدین قادری زور	دکنی ادب کی تاریخ	سندھ اکاڈیمی کراچی	۱۹۶۰ء
	محی الدین قادری زور	اردو شہ پارے	مکتبۂ ابراہیمیہ حیدرآباد	۱۹۲۹ء
میاں محمد ابراہیم		انوار سہیلی	مدراس	۱۸۲۴ء
نجیب اشرف ندوی	نجیب اشرف ندوی	لغت گجری	بمبئی	
نذیر احمد	ابراہیم عادل شاہ	کتاب نورس	دانش محل لکھنؤ	۱۹۵۵ء

نام مرتب	مصنف	نام کتاب	اشاعت	سن طباعت
نصیرالدین ہاشمی مجمد	نصیرالدین ہاشمی	دکن میں اردو (پہلا ایڈیشن)	نظام دکن پریس حیدرآباد	۱۹۲۳ء
	نصیرالدین ہاشمی	،، (چھٹا ایڈیشن) ،،	نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۶۰ء
	،، ،،	یورپ میں دکنی مخطوطات	شمس المطابع حیدرآباد	۱۹۳۲ء
	،، ،،	سلاطین دکن کی ہندوستانی شاعری	ہندوستانی اکیڈمی	۱۹۳۳ء
	،، ،،	مدراس میں اردو	مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد	۱۹۳۸ء
	،، ،،	مقالات ہاشمی	تاج کمپنی لمیٹڈ لاہور	۱۹۳۹ء
	،، ،،	دکنی ہندو اور اردو	ادارۂ ادبیات اردو	۱۹۵۶ء
	،، ،،	کتب خانۂ سالار جنگ کے اردو قلمی کتابوں کی وضاحتی فہرست	مکتبۂ ابراہیمیہ	۱۹۵۷ء
	،، ،،	کتب خانۂ آصفیہ کے اردو مخطوطات کی فہرست (دو جلدیں)	خواتین دکن انسٹی ٹیوٹ	۱۹۶۱ء
	،، ،،	دکنی کے چند تحقیقی مضامین	آزاد کتاب گھر دہلی	۱۹۶۳ء
	،، ،،	دکنی کلچر	مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۶۳ء
نعیم الحسن	نعیم الرحمٰن	چند دکنی پہیلیاں		
نورالحسن ہاشمی		دکنی	انجمن ترقی اردو (کراچی)	۱۹۵۴ء
وفادخلیل		تذکرۂ معانی	ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد	۱۹۶۰ء
اعظم الدین	اعظم الدین	قصۂ بیرانم	بمبئی	
— —	حسن محمد عزلت	مفرح القلوب		
— —	عبداللہ داعظ	لیلیٰ مجنوں	بمبئی	
— —	محمد اسحاق	ریاض العارفین		
— —	محمد باقر آگاہ	ہشت بہشت	مدراس	
— —	ولی ویلوری	روضۃ الشہدا		
—	—	علی گڑھ تاریخ ادب اردو (حصہ اول)	شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	۱۹۶۲ء

مطبع حیدری بمبئی سے ایک درجن کے قریب قصے بھی شائع ہوئے جن کے اکثر مرتب و مصنفین کا پتہ نہیں چلتا

ب النساء بیگم	کلیات علی عادل شاہ کے تین مطبوعہ نسخے	قومی زبان کراچی	۱۲ اپریل ۱۹۶۳ء
رحمت ساجدہ	محمد قلی اور اس کی شاعری	سب رس	جنوری ۱۹۶۱ء
	وجہی کی سب رس	سب رس	ستمبر ۱۹۴۵ء
سخاوت مرزا	مثنوی تحفۂ عظم مصنفہ غلام علی کرکنی	نوائے ادب	جولائی، اکتوبر ۱۹۵۵ء جنوری ۱۹۵۶ء
	ملک خوشنود اور اس کا کلام	اردو کراچی	اکتوبر ۱۹۵۳ء
سخاوت مرزا	ہاشمی بیجاپوری ریختی گو	اردو ادب علی گڑھ	مارچ ۱۹۵۸ء
	کیا مشتاق بہمنی دور کا شاعر نہیں تھا؟	اردو	جنوری تا اپریل ۱۹۵۹ء
	خواجہ گیسو دراز کے چند ہندی گیت	قومی زبان	۱۶ جولائی ۱۹۶۳ء
	بیجاپور کے دو گمنام شاعر	اردو نامہ	اپریل ۱۹۶۳ء
	شیخ محمود چشتی بیجاپوری کی نظم و نثر	اردو نامہ	جنوری تا مارچ ۱۹۶۲ء
	ایک گمنام شاعر خوشی معاصر ولی	اردو نامہ	جنوری تا اپریل ۱۹۶ ء
	شاہ صدرالدین بیسوری دکنی	نوائے ادب	اپریل ۱۹۶۳ء و جولائی ۱۹۶۳ء
	ترجمۂ دو گشت و قبل نامۂ ہاشمی	نوائے ادب	جلد ۱۰، شمارہ ۴
	شاہ زین الدین گنج نشین بیدری	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۶۰ء
	مراۃ المستقیم کیا وجہی کی تصنیف ہے؟	اورینٹل کالج میگزین	نومبر ۱۹۶۰ء
	مثنوی مراۃ الحشر	نوائے ادب	جولائی ۱۹۶۱ء
	دیوان سید شاہ حسین پیر بیجاپوری	اردو ادب	دسمبر ۱۹۶۰ء
	مثنوی بلقیس و سلیمان از نامی والاجاہی	نوائے ادب	اپریل ۱۹۵۷ء
	معراج نامۂ مختار دکنی	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۵۲ء
	شیفی دکنی کی ایک خاص تصنیف	معارف	مارچ ۱۹۵۳ء
	شاہ تراب گنج الاسرار کی ایک عشقیہ مثنوی	اردو ادب علی گڑھ	۱۹۶۱ء شمارہ ۱۰
سروری، محمد عبدالقادر	دکن میں اردو مثنوی کا ارتقا	سب رس	جنوری ۱۹۳۸ء
	مثنوی بے نظیر	سب رس	جنوری ۱۹۳۹ء
	ایک کتاب اردو مخطوط	معارف	مئی ۱۹۴۳ء
	دکنی کی چند لسانی خصوصیات	صبا اردو کانفرنس نمبر دکن کے نثر نگار	۱۹۵۵ء
	دکنی زبان	اردوئے معلی "لسانیات نمبر" شمارہ ۳ و ۴	۱۹۶۲ء
حشمت علی رضوی بی اے	ملک الشعرا غواصی	سب رس	جنوری ۱۹۳۹ء
سی۔ ایم۔ ق	ملا کہانی اور سب رس	اردو	اپریل ۱۹۲۵ء
سید محمد	نصرتی کا سن وفات	سب رس	جنوری ۱۹۴۰ء
	محمد قلی قطب شاہ	سب رس	فروری ۱۹۶۳ء
سیدہ جعفر	من سمجھاون (شاہ تراب)	شاعر	سالنامہ ۱۹۶۳ء
شطاری، سید حمید	سراج اورنگ آبادی کی صوفیانہ شاعری	مجلۂ عثمانیہ	۱۹۶۲-۶۳ء
	ولی اور اورنگ آباد	نظام ادب	۱۹۴۴ء
شکیل الرحمٰن	نصرتی کی ایک رزمیہ مثنوی	شاہراہ	مئی ۱۹۵۴ء
شیخ چاند	یورپ میں دکنی مخطوطات پر ایک تنقیدی نظر	اردو	۱۹۳۲ء
طیب انصاری	نصرتی اور حسن و عشق	سب رس	جون ۱۹۶۳ء
ظہیرالدین مدنی	گجرات کی مذہبی مثنویاں	نوائے ادب	جنوری اپریل ۵۰ء، جنوری ۵۱ء، جولائی ۵۲ء، جنوری تا اکتوبر ۵۳ء

عالی جعفری	شہر بمبئی کے کتب خانوں میں دیوان ولی کے نسخے	نوائے ادب	جلد ۳، شمارہ ۲
	گجرات کی ایک غیر معروف مثنوی رس سبھاگ	اردو کراچی	جنوری ۱۹۵۱ء
عبدالحق	شاہ علی محمد جیو گام دھنی	اردو	جولائی ۱۹۲۹ء
	حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ	اردو	جنوری ۱۹۲۸ء
	میراں جی شمس العشاق	اردو	اپریل ۱۹۲۷ء
	اردو زبان کے قدیم کتبے	اردو	اپریل ۱۹۳۸ء
	سب رس منظوم	اردو	جولائی ۱۹۲۵ء
	گجرات کا ایک شاعر۔ قاضی محمود دریائی	اردو	جولائی ۱۹۳۰ء
	دکنی اردو میں شاہنامے کی داستانیں	اردو	اکتوبر ۱۹۳۹ء
	ملا نصرتی ملک الشعراء	اردو	جنوری۔اپریل ۱۹۳۳ء
	ولی کے سنہ وفات کی تحقیق	اردو	جنوری۔اپریل ۱۹۳۲ء
	سب رس ـــ اردو نثر کی ایک قدیم کتاب	اردو	اکتوبر ۱۹۳۲ء
	اردو زبان کے قدیم کتبے	اردو	اپریل ۱۹۳۵ء
	حسن شوقی	اردو	۱۹۲۹ء
	اردو نثر کی ایک بہت قدیم کتاب (میراں جی)	اردو	اپریل ۱۹۲۸ء
	بیجاپور کے اولیاء اللہ کا ایک خاندان	اردو	جولائی ۱۹۲۷ء
	قدیم اردو کی ایک نایاب بیاض	اردو	اکتوبر ۱۹۵۰ء
	محمد قلی قطب شاہ	سب رس	جنوری۔فروری ۱۹۶۲ء
عبدالمجید فاروقی	امین گجراتی کی یوسف زلیخا	نوائے ادب	جنوری ۱۹۵۵ء
عزیز احمد	سب رس کے ماخذ اور مماثلت	اردو کراچی	اپریل ۱۹۵۰ء
علی اصغر بلگرامی	ابوالحسن تانا شاہ	عالمگیر	خاص نمبر ۱۹۳۲ء
غلام یزدانی	مثنوی مہ یار چندر بدن	ساقی	اگست ۱۹۳۷ء
حمیدہ عبادت	دکنی شاعری میں عورت کا تصور	برگ گل کراچی	شمارہ ۵: ۱۹۶۰ء
گرناتھ راج دیوکر	قطب مشتری میں گجراتی اور مرہٹی الفاظ	نوائے ادب	جنوری ۱۹۵۳ء
گوپی چند نارنگ	دکنی ادب کا شاہکار پھول بن	رسالہ آندھرا پردیش	نومبر ۱۹۶۰ء
گمنام سیفی	غواصی ـــ دکن کا ملک الشعرا	آج کل	مارچ ۱۹۵۵ء
"م"	سید اشرف جہانگیر سمنانی	فیض الاسلام راولپنڈی	اکتوبر [illegible]۵۴ء
ملک رام سری واستو	نل دمن (فیضی)	معارف	مئی ۱۹۳۰ء
محمد بن عمر	وجدی دکنی (۵ تعلیق)	ہندوستانی ادب حیدرآباد	اکتوبر، نومبر، دسمبر ۵۰ء، جنوری، فروری ۱۹۵۱ء
محمد خاں	رسالہ من ہرن	ریاست میسور میں اردو	ستمبر ۱۹۶۰ء
[illegible]	گولکنڈے کا پہلا شاعر بادشاہ	عالمگیر عید نمبر	۱۳۴۹
محمد یحییٰ	ولی کا سن وفات	اردو کراچی	اپریل ۱۹۵۵ء
محی الدین قادری زور	دیوان یقین	نگار	جون ۱۹۲۸ء
	[illegible] دکنی اردو کی علمداری	جامعہ دہلی	دسمبر ۱۹۲۸ء
	گولکنڈے کا ایک قدیم ترین ادبی شہ پارہ	مجلہ مکتبہ حیدرآباد	اپریل ۱۹۲۹ء
	ابن نشاطی اور پھول بن	مجلہ مکتبہ حیدرآباد	جولائی ۱۹۲۹ء
	دکنی مرثیے اڈنبرا میں	اردو	جولائی ۱۹۲۹ء

مصنف	مضمون	رسالہ	تاریخ
قادری زور، سید	ولی کا وطن	مجلۂ [illegible] حیدرآباد	۱۹۳۶ء
	ولی کے قلمی نسخے	مجلۂ [illegible] حیدرآباد	۱۹۳۶ء
	سب رس	سب رس	جنوری ۱۹۳۸ء
	سراج اورنگ آبادی (دو اقساط)	سب رس	مارچ و دسمبر ۱۹۴۳ء
	بمبئی ادب	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۵۰ء (جلد ۱، ۳)
	ولی اورنگ آبادی اور ولی گجراتی	آج کل	ستمبر ۱۹۵۲ء
	دکن میں اردو شعر و سخن کا ارتقاء	شاہراہ دہلی	اگست ۱۹۵۵ء، نوائے ادب جنوری ۱۹۵۶ء
	محمد قلی کی شاعری	سب رس قلی نمبر	فروری ۱۹۶۲ء
مختار الدین آرزو	کلیات ولی کا ایک نایاب نسخہ	معاصر (پٹنہ)	مئی۔ جون ۱۹۴۳ء
مرتاض الدین	قطب مشتری	آج کل	جون ۱۹۵۹ء
مرتضیٰ حسین جعفری	اردو رباعی کا دکنی دور	قومی زبان	نومبر ۱۹۶۳ء
مسعود حسین خاں	محمد قلی کی زبان	سب رس	فروری ۱۹۴۳ء
مسعود حسین رضوی	سلطان محمد قلی قطب شاہ	سب رس	دسمبر ۱۹۴۳ء
مصطفیٰ خاں	ولی گجراتی	برگ گل کراچی	مارچ ۱۹۵۳ء
	ولی گجراتی کا غیر مطبوعہ کلام	معارف	اگست ۱۹۴۵ء
	ملفوظات حضرت شیخ وجیہ الدین	معارف	جون ۱۹۵۰ء
مطیع اللہ راشد	صوفیائے گجرات کا ایک عجیب قلمی نسخہ	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۵۵ء
معین الدین۔ محمد	محمد قلی قطب شاہ اور رباعیت	سب رس	جنوری ۱۹۴۶ء
	وجہی اور ابن نشاطی کے اسالیب کا موازنہ	سب رس	مئی ۱۹۴۶ء
ممتاز احمد	سب رس ایک طبعزاد تصنیف	ساقی	اگست ۱۹۵۶ء
منعم سعیدی	شاہی ہند اور دکن	نگار	جنوری، فروری اور اپریل ۱۹۲۷ء
میراجی	سلطان محمد قلی	سب رس	جون ۱۹۴۱ء
میر حسن	دکنی بولی	سب رس	۱۹۴۰ء
نجیب اشرف ندوی	صنعتی کی ایک مثنوی گلدستہ	سب رس	فروری ۱۹۴۰ء
نذیر مصطفیٰ	ولی کے احباب تلامذہ اور ان کا وطن	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۵۳ء
نذیر احمد	اردو کی ابتدائی نشو و نما میں علماء و فضلا کی خدمات	نوائے ادب	جولائی ۱۹۵۸ء
	کچھ نورس کی بابت	معارف	اپریل ۱۹۵۱ء
	کتاب نورس مصنفہ ابراہیم عادل شاہ	معارف	جولائی ۱۹۵۲ء
	نوسرہار مصنفہ اشرف	اردو ادب علی گڑھ	ستمبر ۱۹۵۷ء
	چندر بدن و مہیار کا مطالعہ...	اردو ادب علی گڑھ	دسمبر ۱۹۵۰ء
نصیر الدین ہاشمی (چند منتخب مضامین)	کتب خانہ سالار جنگ میں دکنی نثری داستانیں	جامعہ دہلی	اکتوبر ۱۹۳۲ء
	سلطان عبداللہ قطب شاہ کی اردو شاعری	اردو کراچی	جنوری ۱۹۵۲ء
	قدیم دکنی شاعری کے موضوعات	ساقی	مارچ ۱۹۴۳ء
	ولی کے پہلے کی دکنی شاعری	ساقی	جون ۱۹۴۳ء
	نصرتی کا سن وفات	نوائے ادب	جنوری تا اکتوبر ۱۹۵۴ء
	دکنی حکمران اور دیسی بولیوں کی سرپرستی	نوائے ادب	جنوری ۱۹۶۰ء
	دکنی مرثیوں کا ایک نایاب مجموعہ	نوائے ادب	اکتوبر ۱۹۵۹ء

نصیر الدین ہا[شمی]	گلشن شعرا	سب رس	مئی ۱۹۵۱ء
	مقام وجدی پر ایک تنقیدی نظر	سب رس	مارچ ۱۹۳۹ء
	علی عادل شاہ شاہی کے مرثیے		
	قدیم اردو (دکنی) کے ترقی پسند شاعر	سب رس	جولائی، اگست ۱۹۴۶ء
	قطب شاہی دور میں اردو ادب	سب رس محمد قلی نمبر	۱۹۵۸ء
	دکنی شاعری میں عورت کا تصور	ہمایوں	جنوری ۱۹۴۲ء
	امین کی یوسف زلیخا	جامعہ	ستمبر ۱۹۲۹ء
	قصہ چندر بدن و مہیار	نیرنگ خیال	مئی ۱۹۲۹ء
	خاور نامہ دکنی	معارف	نومبر ۱۹۳۰ء، مارچ ۱۹۳۱ء
	روضۃ الشہدا	ساقی	جنوری ۱۹۳۱ء
	نورس مصنفہ ابراہیم عادل شاہ	معارف	۱۹۳۲ء
	انڈیا آفس میں چند دکنی دیوان	مکتبۂ حیدرآباد	۱۹۳۴ء
	علی عادل شاہ کا اردو کلیات	معارف	مئی ۱۹۳۳ء
	کتب خانۂ آصفیہ کی بعض نایاب قلمی کتابیں	نوائے ادب	جنوری ۱۹۵۲ء
	نورس کا ایک اور نسخہ	برہان	جولائی ۱۹۵۲ء
	ولی کا غیر مطبوعہ کلام	ہندوستان الٰہ آباد	۱۹۳۳ء
	خواجہ بندہ نواز کی اردو شاعری	ہندوستانی	۱۹۳۴ء
	فراقی دکنی	شہاب	۱۹۳۲ء
	محمد قلی کی منظر نگاری	شہاب	دسمبر ۱۹۴۳ء
	عہد قطب شاہی کی رزمیہ مثنویاں	چاند الٰہ آباد	فروری ۱۹۳۱ء
	ولی سے پہلے دکن کی اردو شاعری	نگار	جنوری ۱۹۳۵ء
	ولی سے پہلے دکنی غزلیں	ساقی	جون ۱۹۴۳ء
	دکنی مرثیوں پر ایک طائرانہ نظر	آج کل	۱۵ دسمبر ۱۹۴۵ء
	دکنی نیچرل شاعری	مصنف علی گڑھ	جنوری ۱۹۴۶ء
	دکنی مثنویوں کے موضوع	آج کل	یکم مارچ ۱۹۴۰ء
	قدیم اردو میں رزمیہ شاعری	نقوش	جنوری ۱۹۵۱ء
	قدیم اردو میں مثنوی	شاعر	ستمبر ۱۹۵۱ء
	دکنی حکمران اور دیسی بولیوں کی سرپرستی	نوائے ادب	جنوری ۱۹۵۶ء
	رائل ایشیاٹک سوسائٹی میں دکنی قلمی کتابوں پر ایک نظر	معارف	فروری ۱۹۲۹ء، ۱۹۳۰ء
	والہ کی اردو مثنوی	مصحف	۱۹۳۵ء
	محمد قلی کے عوامی کارنامے	سب رس	فروری ۱۹۶۲ء
	قطب شاہی اور عادل شاہی مثنویاں	چاند	مارچ ۱۹۳۱ء
نصیر الدین [illegible]	دکنی زبان کی ایک کمیاب مثنوی (دکن نامہ)	نوائے ادب	جلد ۸، شمارہ ۳، جولائی ۱۹۵۷ء
	دکنی زبان کی ایک کمیاب مثنوی (دکن نامہ)	برہم روز کراچی	ستمبر ۱۹۵۷ء
نور الدین حسن بھروچ۔ قاضی سید	گجراتی زبان اور گجری زبان	نوائے ادب	جولائی ۱۹۵۷ء
ہاشم حسن سعید	عبد اللہ قطب شاہ کی زبان	فروغ اردو	نومبر ۱۹۶۲ء